

**Esperienza
e coscienza.
Approcci
alle arti
performative**

**Edoardo
Giovanni
Carlotti**

aAccademia
university
press



MIMESIS JOURNAL BOOKS
collana di «Mimesis Journal. Scritture della performance»

ISSN 2283-8783

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Franco Perrelli Università degli Studi di Torino

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

**Esperienza
e coscienza.
Approcci
alle arti
performative**

**Edoardo
Giovanni
Carlotti**

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

aA

© 2018
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione maggio 2018
isbn 978-88-97523-87-1
edizione digitale www.aAccademia.it/carlotti2
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

La tradizione indiana sull'esperienza estetica: dal <i>Nāṭyaśāstra</i> all'<i>Abhinavabhāratī</i>	3
La psicologia dell'arte di L.S. Vygotskij: emozione ed esperienza	55
La ricerca attuale sull'esperienza estetica tra empirismo e fenomenologia	96
Prospettive	139
Riferimenti bibliografici	143
Indice dei nomi	151

aA

Il problema dell'esperienza estetica è, in fondo, relativamente recente nella cultura occidentale, dove ha subito una lunga eclissi dagli argomenti d'interesse per la ricerca intellettuale, corrispondente all'incirca al lungo periodo di emarginazione sociale toccato in sorte alle arti performative in epoca medioevale; e questo sebbene, paradossalmente, il primo testo che, in assoluto, parla di esperienza estetica e di arti performative appartenga a questa stessa cultura, o piuttosto alle sue radici nella civiltà greco-romana.

Ma la *Poetica* di Aristotele affronta l'esperienza estetica dando apparentemente per scontato le sue modalità di manifestazione nella catarsi e, quanto alle arti performative, si limita a poco più di un'analisi del solo aspetto drammaturgico di uno tra i generi teatrali – le informazioni che ci consegna sono affatto insufficienti a comporre anche solo un quadro congetturale della questione.

Né possono esserci utili i commenti fioriti all'epoca della riscoperta dei classici, nei quali si discettava di tragedia e catarsi in assenza di un'esperienza vissuta e viva di entrambe, così come di fatti che permettessero di verificarne le dinamiche nel presente, dedicandosi all'esercizio di acritico recupero del passato spesso fatto proprio dagli umanisti.

VII

Nello stesso periodo che, grossolanamente, intercorre tra Aristotele e i suoi commentatori, in India un trattato sulle arti performative aveva gradualmente dato origine a un dibattito sulla natura dell'esperienza estetica, che aveva raggiunto le sue vette di elaborazione tra il nono e il decimo secolo.

Il *Nāṭyaśāstra* è quindi il punto di partenza per affiancare tre diversi approcci all'esperienza estetica, con particolare riguardo per le arti performative, secondo un percorso che scende verso occidente nel tempo, prima con un balzo di diversi secoli, poi rallentando il suo corso: le tappe successive sono la Russia sovietica, entro cui si svolge la (pur)troppo breve carriera di Lev S. Vygotskij e, infine, l'Occidente globale di questi ultimi decenni, dove gli studi neurocognitivi e neurofisiologici si sono affiancati all'antropologia e alla psicologia "tradizionali".

Nelle pagine che seguono non c'è alcun intento, ovviamente, di fornire un quadro esaustivo della questione, né alcuna pretesa di tracciare linee genealogiche che connettano questi approcci, ma solo di evidenziare come, in momenti diversi, le specifiche metodologie d'indagine, informate dai rispettivi contesti socio-culturali, spingano verso una riflessione che apre strade per considerazione di portata ben più ampia del territorio artistico ed estetico.

L'interdisciplinarietà appare, in questi casi, l'unica possibilità per affrontare un problema che, nel momento stesso in cui viene approfondito, rivela una dimensione che non può essere limitata alla storia culturale, come – per converso – non può neppure essere generalizzata in termini di naturalizzazione. L'esperienza estetica è una caratteristica distintiva dell'essere umano in quanto specie sociale che, proprio per la sua apparente mancanza di significato biologico, pone interrogativi che inducono a analizzarla in giustapposizione ad analoghe esperienze, come quella rituale e quella mistica, che con essa fanno riferimento a uno stato della coscienza in cui l'attività percettiva e cognitiva si svolge secondo dinamiche distinte da quelle dell'esperienza quotidiana.

La sua apparente mancanza di significato biologico, però, non corrisponde all'assenza di indizi che segnalano la sua peculiarità in termini biologici, cioè la sua qualità di condizione dell'organismo in cui il sistema nervoso centrale

reagisce agli stimoli ambientali rispondendo secondo schemi diversi dall'ordinario. Le strutture che consentono queste particolari attività sono il risultato dell'evoluzione che, nel corso del tempo, le ha selezionate ai fini della sopravvivenza della specie. Di conseguenza, un nucleo di significato esiste, anche se non è dato alle conoscenze attuali riuscire a penetrarlo. Senza confidare che vi sia una probabilità, neppure remota, di individuare più che i contorni della questione, legata allo *hard problem* dell'esperienza cosciente, lo sviluppo delle ricerche in questo senso può almeno consentire di valutarne caratteri ed elementi in una prospettiva più ampia e – letteralmente – vitale.

Avvertenza

Per le traslitterazioni dal sanscrito e dal russo sono state seguite le correnti convenzioni scientifiche; le traslitterazioni alternative sono comunque riportate così come compaiono nei testi citati.

Ringraziamenti

A Massimo Lenzi, Gianni Pellegrini e Alessandro Pontremoli, che hanno letto e/o discusso alcune parti del volume, con osservazioni e suggerimenti più che graditi. La responsabilità di contenuto e forma è, ovviamente e assolutamente, di chi scrive.

**Esperienza
e coscienza.
Approcci
alle arti
performative**

La tradizione indiana sull'esperienza estetica: dal *Nāṭyaśāstra* all'*Abhinavabhāratī*

aA

Il *Nāṭyaśāstra* – *śāstra* (trattato, corpus di insegnamenti) del *nāṭya* (dramma, danza, musica) – è il testo più antico sulle arti performative di cui siamo a conoscenza. La sua datazione approssimativa copre l'arco temporale di quattro secoli a cavallo dell'inizio della nostra era (II a.C. - II d.C.)¹ ed è il portato di una tradizione orale che viene fatta risalire a Bharatamuni («Bharata il saggio»), il quale aveva appreso le sue conoscenze direttamente da Brahmā, il «grande padre» degli dèi nel pantheon induista.

L'esposizione della materia è articolata sulle domande che un gruppo di saggi rivolge allo stesso Bharata, il quale prima narra le circostanze dell'invenzione della nuova disciplina e, in 36 *adhyāya* (capitoli, letture),² esaurisce ogni richiesta dei suoi interlocutori, passando in rassegna ogni componente della rappresentazione scenica e descrivendone in dettaglio la pratica.

Il trattato costituisce, a partire dai primi secoli della nostra era, il modello fondativo delle pratiche ad esso

3

1. La datazione è congetturale. I primi riferimenti ad esso in altri testi non sono precedenti al IV secolo.

2. Le varie recensioni divergono, alcune presentando 33 capitoli e altre 37.

connesse, dalla drammaturgia alla musica, da movimenti, gestualità e vocalità del performer alla composizione della compagnia, dalle caratteristiche dello spettatore ideale alla psicologia dell'emozione estetica.

Nei secoli successivi, per più di un millennio, si sono succeduti commenti autorevoli al testo – dei quali la maggioranza non si è conservata – e opere dedicate all'approfondimento di alcuni aspetti specifici o alla trasmissione dei suoi contenuti, mentre si ampliava la distanza dal periodo di massimo fulgore dell'arte rappresentativa indiana e le soluzioni performative descritte nel testo si fissavano nelle pratiche per applicazione pedissequa, ma sempre meno consapevole.

L'aspetto di maggiore interesse dell'intera trattazione è, per il lettore contemporaneo, la teoria sulla quale si fonda la necessità del *nāṭya* stesso, ovvero la teoria che istituisce il collegamento tra l'espressione delle emozioni nella performance e l'esperienza dello spettatore, ponendo le basi su cui si svilupperà il pensiero estetico indiano.

Questo particolare approccio all'esperienza estetica, sintetizzato dal termine *rasa*, ha attratto l'attenzione anche degli studiosi occidentali, in particolare per le possibilità di parallelismo che può suggerire in relazione al concetto aristotelico di catarsi³ o, comunque, alle interpretazioni dell'emozione estetica come uno stato peculiare dell'esperienza umana, ben distinto da ciò che ha luogo nella vita quotidiana.

Allo stesso tempo, il *Nāṭyaśāstra* ci fornisce un mito di fondazione che provvede ad inserire la disciplina di cui tratta in un orizzonte più ampio, offrendo a una forma d'intrattenimento una giustificazione ben più elevata della semplice occupazione del tempo libero.

Il mito di fondazione delle arti performative

Nel primo capitolo (*adhyāya*) dell'opera, la nascita, o meglio l'invenzione, del *nāṭya* viene fatta risalire alla fase di transizione tra l'età dell'oro (*kṛtāyuga*) e l'età dell'argento (*tretāyuga*), allorché si presenta l'urgenza di porre un freno

3. Cfr., ad esempio, Edwin Gerow, *Rasa and Katharsis: A Comparative Study, Aided by Several Films*, «Journal of the American Oriental Society», 122, 2, 2002, pp. 264-277.

alla degradazione dell'umanità che, dominata da desiderio, avidità, invidia e ira, si trova a sperimentare, nella ricerca del proprio benessere, una condizione in cui anche l'esperienza del piacere non è mai priva di un senso di infelicità.

La conoscenza dei Veda è la sola che permetterebbe agli uomini di sottrarsi a tale condizione, ma – poiché ci sono categorie di persone che non hanno accesso a tale conoscenza, la priorità è individuare uno strumento di istruzione che abbia la qualità di “un oggetto di svago visibile e udibile”. Questa è la richiesta che Indra, il signore e portavoce degli dèi, rivolge a Brahmā, il quale concentra nella meditazione e trae dai quattro Veda canonici il materiale per il *Nāṭyaveda*, che di conseguenza si qualifica per l'appartenenza alla serie dei sacri testi rivelati.

La prima circostanza significativa di questa narrazione è la presentazione del *nāṭya* come un mezzo educativo che esercita la sua funzione tramite l'intrattenimento di coloro ai quali è rivolto, individuando nella modalità audiovisiva la possibilità di una trasmissione universale dei suoi precetti.

Intrattenimento ed efficacia, gli obiettivi che Richard Schechner pone agli estremi della gamma performativa, qui coincidono perfettamente, anche se forse è opportuno interrogarsi su che cosa gli dèi chiedano a Brahmā: «We want an object [of] diversion, which must be audible as well as visible»⁴ traduce praticamente alla lettera l'originale sanscrito «*krīḍanīyakam icchāmo dṛśyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet*»,⁵ dove *krīḍanīyaka* è un sostantivo derivato dal gerundivo della radice verbale *krīḍ*, “giocare, divertirsi” – quindi “qualcosa con cui ci si possa divertire”, un “giocattolo”.

Il termine sembra suggerire la partecipazione di chi è sottoposto all'esperienza audiovisiva, il coinvolgimento attivo in un gioco che si realizza grazie all'intervento dello spettatore, anche se nei successivi *śloka*⁶ l'esposizione del trattato si concentra su contenuti e qualità del quinto Veda,

4. *Nāṭyaśāstra (A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics)*, ascribed to Bharata-Muni - translation, cura e tr. ingl. di Manomohan Ghosh, Chowkhamba, Varanasi 1967 (rist. 2007), vol. 1, cap. 1, p. 3. D'ora innanzi abbreviato come NS-tr1.

5. *Nāṭyaśāstra*... cit. - text, vol. 1 (rist. 2003), Cap. 1, p. 2.

6. Lo *śloka* è una stanza formata da 4 piedi di otto sillabe (o due versi di 16), tipica del metro utilizzato nell'epica.

mettendo in evidenza la sua finalità nel *dharmā*, la sua ricchezza di insegnamenti e conoscenza, la sua utilità pratica per il presente e il futuro, la sua consistenza come rassegna di tutte le abilità nelle arti.

Quindi Brahmā, dopo aver indicato gli *itihāsa*⁷ come materiale drammaturgico, mette a disposizione, come richiesto, la nuova disciplina, ma Indra ne rifiuta la responsabilità, sostenendo che gli dèi non sono in grado di riceverla né di custodirla o di farne un qualsiasi uso: il suggerimento è di affidare, invece, la conoscenza del *nāṭya* ai *muni*, i saggi esperti nei Veda e diligenti nel compimento dei propri voti. Di conseguenza, Bharata accoglie il dono e ne trasmette la materia ai propri cento figli, assumendo da parte dell'umanità l'impegno di conservare e mettere in pratica il quinto Veda.

Con l'ausilio del suo seguito, Bharata si appresta ad offrire a Brahmā una prima dimostrazione delle tecniche apprese e lo informa di aver elaborato una rappresentazione nella quale sono applicati tre "stili" (*vr̥tti*):⁸ *bhāratī*, *sāttvatī* e *ārabhaṭī*, rispettivamente legati alla voce e alla parola, alla concentrazione mentale e all'energia fisica.⁹

Tuttavia, quanto predisposto fino a questo punto non sembra completo, così che il grande padre degli dèi chiede espressamente al saggio di aggiungere un quarto stile, il *kaiśikī* ("gentile" o "grazioso"), con tutti gli elementi pertinenti; di conseguenza, Bharata a sua volta presenta a Brahmā la richiesta di avere a disposizione i materiali adatti per il quarto stile, che intende ispirato ai movimenti della danza di Śiva ma non eseguibile senza la presenza femminile: il risultato è la manifestazione, dalla mente stessa del dio, delle *apsaras*, le ninfe celesti che dovranno aggiungere alla rappresentazione la grazia necessaria.

È in questa occasione che compare per la prima volta il termine forse essenziale della concezione estetica indiana,

aA

7. *Itihāsa* significa letteralmente "così in verità è stato" e si riferisce a narrazioni che possono essere sia storiche che mitologiche, come ad esempio l'epica del *Mahābhārata*.

8. Il termine, reso consuetamente secondo questa accezione nel contesto specifico, potrebbe anche essere tradotto con "modalità di azione".

9. Manomohan Ghosh li rende rispettivamente con «Verbal», «Grand» ed «Energetic», ma indica che probabilmente le loro denominazioni derivano da antiche tribù indiane. Cfr. *NS-tr1*, cap.1, p. 7, nota 1 allo *śloka* 41.

cioè *rasa*: infatti l'essenza dello stile *kaiśikī* è descritta come connaturata alla naturale propensione dei suoi passi a suscitare lo *śṛṅgāra rasa*, o *rasa* erotico, che successivamente verrà elencato come primo degli otto *rasa* canonici. L'aggiunta di questo stile è quindi fondamentale per l'impianto del trattato, dal momento che è posto in connessione diretta con uno degli obiettivi specifici della rappresentazione, come vedremo più avanti.

L'aggiunta dello stile *kaiśikī*, inoltre, comporta l'introduzione di due altri aspetti sui quali il trattato si soffermerà in appositi capitoli, cioè la musica strumentale e il canto, che appaiono altrettanto necessari alla coesione dell'architettura generale.

Così, a questo punto, dopo circa 50 *śloka* del primo capitolo, siamo in possesso di informazioni sufficienti a permetterci una definizione di *nāṭya* nelle sue linee generali di fenomeno di natura visibile e udibile, in cui si assiste alla presentazione artistica di narrazioni attraverso l'uso di voce, movimento e gesto da parte di individui che assumono ruoli diversi; danza, musica strumentale e canto sono elementi integranti.

Se l'entrata in voga dell'espressione "arti performative" nel lessico accademico (e non) è relativamente recente, l'introduzione del termine *nāṭya* in sanscrito, approssimativamente due millenni or sono, testimonia la visione di un'identità di funzione per tutto ciò che è qualificabile come una forma di espressione artistica dal vivo, senza alcun interesse per una distinzione di generi specifici.

L'espressione «identità di funzione» è forse la chiave per comprendere la ragione dell'assenza d'interesse per una classificazione improntata alla prevalenza di ciò che in Occidente è stato definito come genere allorché le circostanze storico-culturali lo hanno richiesto: la caratteristica specifica dell'"arte performativa" indiana – in questo caso possiamo evitare il plurale – non risiede infatti nell'elaborazione di un genere, ma nell'effetto che deve suscitare negli spettatori, aspetto su cui già il capitolo iniziale del trattato introduce.

Caratteri e fini del nāṭya

Lo svolgimento e il risultato della prima rappresentazione è quindi l'occasione per sottolineare il fine dell'invenzione di Brahmā, accolta sfavorevolmente da una parte del pub-

blico, cioè dalle varie specie di spiriti che collettivamente sono indicati col nome di *a-sura*, cioè «non-dèi».

Gli spettatori della rappresentazione, infatti, appartenevano ad entrambe le divisioni del mondo extra-umano, convocati per assistere a uno spettacolo che, così come Bharata l'aveva concepito, consisteva di una benedizione introduttiva (*nāṇḁī*) a un'«imitazione» (*anukṛti*) della cruenta sconfitta degli Asura ad opera degli dèi. La rievocazione viene recepita come un affronto dalle diverse divisioni degli spiriti maligni, che arrivano ad interrompere la rappresentazione utilizzando mezzi magici per paralizzare i movimenti e cancellare la memoria degli attori, finché gli dèi non decidono di prendere le contromisure necessarie e, con Indra alla loro testa, attaccano violentemente i disturbatori ristabilendo l'ordine.

Questo episodio è il pretesto per la richiesta di Brahmā a Viśvakarman, l'architetto degli dèi, della costruzione di uno spazio specifico entro il quale far svolgere i successivi spettacoli, presidiato in tutti i suoi elementi specifici da una divinità come protezione dalle future intrusioni; una volta approntata la sala per gli spettacoli, si creano le condizioni per una rappacificazione di tutto il pubblico, grazie all'intervento dello stesso inventore del *nāṭya*, che si rivolge agli sconfitti spiegando i motivi per cui la loro reazione all'evento di cui erano stati testimoni avrebbe dovuto essere evitata, perché frutto di un fraintendimento circa le ragioni della rappresentazione.

Tra gli Asura, i demoni detti Daitya avevano infatti stigmatizzato che Brahmā, da cui essi come gli dèi erano discesi, avesse permesso una rappresentazione che, essendo la rievocazione della loro sconfitta, li rendeva oggetto di scherno; la risposta, invece, giustifica la scelta del soggetto soffermandosi sulla definizione della reale natura dell'invenzione di cui gli dèi e i loro avversari avevano assistito.

Così la traduzione inglese di Manomohan Gosh:

104-105. [...] Brahmā said, 'Enough of your anger, O Daityas, give up your grievance (lit. sorrow). I have prepared this Nāṭyaveda which will determine the good or ill luck of you as well as of the gods, and which will take into account acts and ideas of you as well as of the gods.

106-107. In it (*nāṭya*) there is no exclusive representation of you or of the gods: for the drama is a representation of the States (*bhāvānukīrtana*) of the three worlds.

107. [In it] sometimes here is [reference to] duty, sometimes to money, sometimes to peace, and sometimes laughter is found in it, sometimes fight, sometimes love-making and sometimes killing [of people].

108-109. This teaches duty to those who go against duty, love to those who are eager for its fulfilment, and it chastises those who are ill-bred or unruly, promotes self-restraint in those who are disciplined, gives courage to cowards, energy to heroic persons, enlightens men of poor intellect and gives wisdom to the learned.

110. This give divers[i]on to kings and firmness [of mind] to person afflicted with sorrow, and [hints of acquiring] money to those who are for earning it, and it bring composure to person agitated in mind.

111-112. The drama as I have devised, is a mimicry of actions and conducts of people, which is rich in various emotions, and which depicts different situations. This will relate to actions of men good, bad and indifferent, and will give courage, amusement and happiness as well as counsel to them all.

113. The drama will thus be instructive to all, through actions and States depicted in it, and through Sentiments, arising out of it.

114-115. It will [also] give relief to unlucky persons who are afflicted with sorrow or grief or [over-]work, and will be conducive to observance of duty as well as to fame, long life, intellect and general good, and will educate people.

116. There is no wise maxim, no learning, no art or craft, no device, no action that is not found in the drama.

117-118. Hence I have devised the drama in which meet all the departments of knowledge, different arts and various actions. So [O Daityas] you should not have any anger towards the gods: for a mimicry of the world with its Seven Divisions (*sapta dvīpa*) has been made a rule of, in the drama.

119. Stories taken out of the Vedic lore as well as Semi-historical Tales [so embellished that they are] capable of giving pleasure, in the world, is called drama.

120. A mimicry of the exploits of gods, Asuras, kings as well as house-holders in this world, is called drama.

121. And when human nature with its joys and sorrows, is depicted by means of Representation through Gestures,

and the like (*i.e.* Words, Costume and *sattva*) it is called drama.¹⁰

Come si nota, obiettivi e modalità dell'aspettativa degli dèi sono rispettati al di là di qualsiasi possibile auspicio, poiché il *nāṭya* (sopra tradotto con l'inglese «drama») è qui descritto come una panacea universale, capace di offrire a chiunque ciò che può essergli necessario, senza una specifica distinzione tra vantaggi spirituali e materiali, tramite un insegnamento che può essere messo a frutto in rapporto ai comportamenti che la «rappresentazione» (*representation*) o l'«imitazione» (*mimicry*) propongono.

Questi due sostantivi, che compaiono ripetutamente nel testo, sembrano affatto sostanziali per la comprensione delle ragioni per cui gli spiriti disturbatori non avrebbero dovuto avere alcun motivo di reagire allo spettacolo cui assistevano, ragioni che effettivamente sembrano rimanere abbastanza oscure, dal momento che – almeno dalle informazioni che è possibile ricavare – la vicenda messa in scena da Bharata e dai figli non nasconde un evidente intento celebrativo della vittoria degli dèi e, di conseguenza, un neppure troppo implicita allusione alle qualità inferiori degli sconfitti.

Agli *śloka* 106-107, dove è espressa una prima definizione di *nāṭya*, il termine «representation» compare due volte, prima a tradurre *bhāvana*, poi *bhāvānukīrtana*: nel primo caso rende, con ciò che in italiano è «rappresentazione», un concetto che potrebbe essere anche inteso relativamente al porre in esistenza qualcosa, o al concepire e all'immaginare, anche se altre edizioni riportano *anubhāvana*, ove il prefisso *anu-* implica una ripetizione, un aver luogo di qualcosa sul modello di un accadimento precedente; il termine è testimoniato secondo un'accezione performativa, come indicazione di qualcosa tramite movimenti, gestualità e segni. D'altro canto, come si vedrà più avanti, in *anubhāva*, da cui deriva direttamente, troviamo uno dei capisaldi della teoria del *rasa*.

Bhāvānukīrtana è, invece, «rappresentazione degli Stati», con una maiuscola significativa circa la particolare accezione del primo membro del composto. *Bhāva*, infatti, insieme a *rasa* è il termine chiave della teoria psicologica

che verrà esposta nei capitoli VI e VII, e può essere reso, approssimativamente, con «stato psicologico». *Anukīrtana*, come di nuovo indica il prefisso *anu-*, porta con sé l'idea di ripetizione, di qualcosa fatto successivamente; la radice *kīrt* è «dire, menzionare, raccontare» con un intento di lasciare memoria dell'atto, quindi anche «celebrare, elogiare». In questo caso, l'oggetto non sono individui, ma gli «Stati dei tre mondi» (infero, terreno e celeste), come il testo si premura di aggiungere.

Le due occorrenze di «representation» vogliono perciò indicare due concetti essenzialmente diversi, come è del resto agevolmente intuibile dal contesto del discorso, nel quale Brahmā sviluppa i propri argomenti per convincere i Daitya che la loro indignazione non è affatto commisurata alla situazione.

Seguendo l'ipotesi del traduttore, è possibile distinguere relativamente agli oggetti della rappresentazione, che nel primo caso risultano essere gli individui appartenenti ai due gruppi avversari, mentre nell'altro ci si focalizza sui *bhāva* in quanto comportamenti che non sono propri di specifiche personalità (e non ne sono, quindi, l'imitazione), ma costituiscono modalità universali – per gli abitanti non solo della terra, ma di tutto il trimundio – di risposta agli stimoli proposti dall'ambiente in date circostanze; che essi siano sviluppati secondo la forma della *anukīrtana* non li riduce al rango di mere riproduzioni, ma pone l'accento sulla peculiarità del loro status, quindi sull'importanza di una loro “celebrazione”, ovvero di isolarli e indicarli nella comunicazione.

Allo *śloka* 113, la potenzialità educativa del *nāṭya* è infatti connessa «agli azioni e agli Stati» che raffigura, non dalla qualità specifica dei personaggi che compaiono, poiché tutte le tipologie di viventi sono comprese, come chiarisce, più avanti, lo *śloka* 120. Tuttavia, è la «natura umana» (lett. «l'essere proprio del mondo»), per la sua commistione di piacere e dolore, felicità e infelicità, che è il particolare obiettivo dell'«imitazione», perché è appunto l'istruzione fornita dal *nāṭya* che deve sopperire all'*impasse* della condizione provocata dalla transizione nel *tretāyuga*.

L'esperienza delle azioni e dei *bhāva*, cioè del comportamento correlato a specifici stati psicologici, è quindi equiparata alla conoscenza vedica e, come essa, in grado di liberare

l'individuo dal *saṃsāra*. La peculiarità del mezzo, in questo caso, è fondamentale, perché la trasmissione della conoscenza avviene attraverso le quattro componenti dell'*abhinaya* («Representation through Gestures and the like» allo *śloka* 121), che è l'interpretazione attoriale, suddivisa in base alla parola, al gesto e al movimento, ai costumi e al trucco e, infine, al *sattva*, che per il momento possiamo definire come la capacità del performer di esibire determinati stati psicofisici (pianto, traspirazione, orripilazione ecc.) grazie alla propria concentrazione mentale.

Quanto al termine sanscrito tradotto con «mimicry», che in una nota al testo viene direttamente messo in rapporto con il *mimesis* della *Poetica* aristotelica, esso è *anukaraṇa*, che indica il fare qualcosa seguendo un modello (ancora il prefisso *anu-*), quindi il concetto di imitazione può essere senz'altro in questo caso giustificato. Su questo torneremo più avanti, in relazione ai dibattiti tra i diversi commentatori.

Riguardo la natura dell'imitazione, l'aspetto visivo è ovviamente fondamentale («visibile e udibile», secondo la richiesta degli dèi), ma sarebbe improprio limitare la potenzialità educativa del mezzo all'aggiunta di tale aspetto a un'istruzione basata prevalentemente sulla trasmissione orale, perché la questione dell'«imitazione» è precipuamente sviluppata a livello della performatività, di esecuzione di azioni. Il testo del *Nāṭyaśāstra*, nelle diverse recensioni in cui ci è pervenuto, non la approfondisce oltre quello che è contenuto nel capitolo introduttivo, così che dobbiamo riferirci ad altri testi per tentare di dirimerla e cercare di individuare ciò che il pensiero indiano aveva evidenziato come una sostanziale innovazione comunicativa.

Il commento di Abhinavagupta

L'*Abhinavabhāratī* di Abhinavagupta («La nuova arte drammatica» con un gioco di parole sul nome dell'autore, giacché «abhinava» significa «nuovo»)¹¹ è un commento datato

aA

11. Secondo l'interpretazione di Sheldon Pollock (*The New Dramatic Art*, cfr. la nota sotto). Sunthar Visuvalingam, spingendosi ancora più oltre nell'assecondare la ben caratteristica dell'autore, traduce con *Voice of (Rejuvenated) India*, seppure in un contesto particolare. Cfr. *Towards an Integral Appreciation of Abhinava's Aesthetics of Rasa*, «Evam: Forum on Indian Representations», 4, 1-2,

intorno alla fine del x secolo, redatto da una delle figure centrali della filosofia śivaita del Kashmir, noto per i suoi testi tantrici come per i suoi scritti di estetica. Diversamente che per il trattato di Bharata, il commento (o, meglio, ciò che ci è pervenuto, i manoscritti su cui sono state approntate le edizioni sono lacunosi in alcune parti) non è al presente disponibile in alcuna traduzione integrale in lingua occidentale, ma alcune sue sezioni sono state rese in inglese o francese all'interno di studi monografici o, come di recente, nell'antologia *A Rasa Reader*.¹²

Utilizziamo qui la versione inglese di Raniero Gnoli, che presenta il commento a partire dallo *śloka* 106, reso nell'occasione con «Here, by no means, is there a representation of you and the gods», quindi con una lieve ma sostanziale differenza con la versione sopra citata:

Here, that is, in the Nāṭyaveda anyway, those who are seen are not the real demons and gods. As to them, indeed, there arises neither the idea of reality, nor of similitude, as in the case of twins; nor of illusion, as in the case of the illusion of a piece of mother-of-pearl, preceded by the knowledge of a piece of silver; nor of super-imposition, as when wrong knowledge follows after vitiating the right one; nor of identity, as when one says “this peasant is a

aA

13

2006, p. 8 e nota. Il doppio fascicolo della rivista è interamente dedicato ad Abhinavagupta.

12. Le traduzioni più ampie sono quelle di Raniero Gnoli, pubblicata in *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba, Varanasi 1968² e Sheldon Pollock, *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*, Columbia University Press, New York 2016, che si rivolgono entrambe a parti del commento ai cap. I e VI, nello specifico laddove rispettivamente viene data la definizione di *nāṭya* e di *rasa*. Una traduzione del *rasasutra* del cap. VI, basata sulla stessa collazione di Gnoli, è offerta in Sudha Gopalakrishnan, *Abhinavagupta's Interpretation of Bharata's Rasa-Sutra: A Translation*, «Evam» cit., pp.130-143. Dedicato alla concezione del nono *rasa* è il volume di Jeffrey L. Masson e M.V. Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona, 1969, che presenta la traduzione di quel passo specifico del commento insieme ad altre parti ad esso connesse. Altra versione dello stesso passo si trova in *Abhinavagupta's Aesthetics as a Speculative Paradigm* di Edwin Gerow («Journal of the American Oriental Society», 114, 2 (1994), pp. 186- 208). Alcuni passi in traduzione francese sono disponibili in Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien: Lectures du Nāṭyaśāstra*, École Française d'Extrême-Orient, Paris 1992. La tesi dottorale di Daniele Cuneo, “Emotions without Desire. An Interpretive Appraisal of Abhinavagupta's Rasa Theory. Annotated Translation of the First, Sixth and Seventh Chapters of Abhinavagupta's Abhinavabhāratī” (Università La Sapienza Roma, a.a. 2008-2009), non risulta, al momento, ancora pubblicata, almeno per la parte che riguarda le traduzioni.

cow”; nor of poetical fancy, as when the moon is fancied as the face of the night, etc.; nor of copy, as in the case of a painted model; nor of reproduction, as in the case of the counterfeit representation of the instruction imparted by a teacher to his students; nor of sudden creation, as in magic; nor of appearance effected by tricks, as in sleight of hand, etc. In all these cases, indeed, there is a lack of generalization so that the onlooker, being consequently in a state of indifference, will not logically be able to be pervaded by the relish of Rasa.¹³

La definizione della qualità del fenomeno, in questo caso, è offerta per via negativa e, nelle diverse tipologie elencate, è possibile indicare almeno tre categorie principali: in primo luogo, la dimensione di realtà è eliminata, poiché ciò che viene percepito in azione non è un oggetto realmente esistente né un altro oggetto che possiede caratteristiche fisiche simili; né si tratta di un’illusione percettiva, come quando un oggetto viene scambiato per un altro già noto e presente alla memoria,¹⁴ o come quando si sovrappone alla percezione dell’oggetto una cognizione errata; non si tratta, poi, dell’individuazione di un’identità tra due oggetti diversi, ma assimilabili in base a caratteri comuni, né di uno spostamento di significato per metafora da un oggetto a un altro; né, infine, di una trasformazione dell’oggetto per intervento magico o illusionistico.¹⁵ In tutti, questi casi, conclude Abhinavagupta, lo spettatore non potrebbe gustare

aA

13. Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience...* cit., pp. 94-95.

14. La madreperla scambiata per argento è un’immagine ricorrente nelle teorie indiane dell’illusione psicologica. Cfr. Jadunath Sinha, *Indian Psychology: Perception*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1934, pp. 272 segg.

15. Allo scopo di fare apprezzare le problematiche connesse alla resa della scrittura di Abhinava, si riporta di seguito la traduzione del medesimo passo a cura di Sheldon Pollock: «The idea we come to have about the characters in a dramatic performance is not of some real thing; nor of a similarity, as one twin is similar to another; nor of a cognitive error, like the silver for which we mistake mother-of-pearl as a result of a memory of silver when we see the shell; nor of a superimposition, like the silver brought about by a cognition eventually known to be false once it has been negated by a correct cognition; nor of an identification of two things, as in the case of a metaphorical statement like “The man from Balkh is an ox”; nor of a “poetic fantasy” about two things, as in the trope of a woman’s face being the moon; nor of their being a copy, as is the case in a painting or clay sculpture; nor of their being an imitation, like the natural desire of a student to imitate the exposition of the teacher; nor of a momentary fabrication, as in the case of a magic act; nor of an illusion produced by a stratagem, as in the case of sleights of hand. In all those instances, viewers would remain indifferent

l'esperienza del *rasa*, dal momento che la mancanza di «generalizzazione» lo lascerebbe in uno stato di «indifferenza».

L'aspetto di «generalizzazione» (*sādhāranyatā*) è dovuto alla percezione di una comunanza tra chi percepisce e ciò che viene percepito, che si distingue da tutte le tipologie di percezione ordinaria – o potremmo anche dire tipologie di coscienza di una percezione – sopra elencate; l'identificazione dell'osservatore è possibile esclusivamente se il suo stato non è di «indifferenza» rispetto a ciò che osserva, un'indifferenza che consiste in una mancanza di coinvolgimento nella situazione rappresentata o, se vogliamo, imitata.

Nella percezione ordinaria della realtà, sostiene Abhinavagupta, l'emergere di interessi pratici in relazione a ciò che si osserva produce l'insorgenza di emozioni connesse alla condizione personale dell'osservatore, impedendo l'identificazione. Ma, d'altro canto, ogni percezione che si riverbera come coscienza della sua stessa irrealtà, come avviene negli altri casi, comportando la cognizione dell'impossibilità di istituire con essa una rete di interessi che riguardano la propria dimensione individuale, è incompatibile con l'effetto che il *nāṭya* deve produrre nello spettatore.

La “gustazione” del *rasa* è appunto questo effetto, verso cui convergono tutti gli elementi della rappresentazione: *abhinaya* è il termine, introdotto nel trattato e corredato di una spiegazione etimologica (da *abhi* = verso e dalla radice *nī* = condurre, quindi “condurre [il significato poetico] verso [lo spettatore]”),¹⁶ che costituisce la reale differenza tra l'esperienza dell'ascolto o della lettura e quella della rappresentazione. In entrambi casi, l'esperienza è sempre il *rasa*, ma soltanto gli individui di sensibilità sono in grado di provarla leggendo o ascoltando, mentre il veicolo dell'*abhinaya* permette a chiunque di elevarsi a questa condizione.

La dimensione espressiva: l'abhinaya

L'*abhinaya* è quindi lo strumento attraverso cui l'esperienza del *rasa* può essere universalizzata e procurare i vantaggi

because they have no *commonality* with such objects, and hence they would never be able to savor *rasa*» (*A Rasa Reader* cit., p. 218).

16. «As the root *nī* preceded by *abhi* means “carrying the performances (*prayoga*) of a play [to the point of] direct» ascertainment of its meaning”, so [the word made out of them] becomes *abhinaya*» (*NS-tr1*, cap. VIII, pp. 150-151).

che, secondo il trattato, corrispondono a una profonda immersione nella conoscenza del Veda: poiché il suo completo dispiegarsi permette una percezione adeguata dell'oggetto di rappresentazione del *nāṭya*, possiamo esaminarne più in dettaglio le componenti.

L'*aṅgikābhinaya* – da *aṅga*, «parte del corpo, arto» – riguarda tutti i movimenti, gesti ed espressioni; se ne tratta nel IV capitolo, relativamente ai movimenti di danza “pura” (*nṛtta*), e dall’VIII al XIII, dove vengono passati in rassegna e descritti di movimenti e posture delle varie parti del corpo, fino alle espressioni facciali e alle andature caratteristiche dei personaggi. I capitoli XXIV-XXVI approfondiscono l’argomento in relazione a specifiche situazioni.

La *vācīkābhinaya* (*vāc* = «parola») è trattata specialmente nei capitoli XV-XIX, partendo da considerazioni foniche, grammaticali, prosodiche per arrivare a questioni di dizione e intonazione, in un contesto che interessa contemporaneamente interpretazione attoriale e drammaturgia.

La *āhāryābhinaya* (da *āhārya*, che può essere inteso come «accessorio» o «decorativo») comprende tutto ciò che concerne costumi e trucco e ad essa è dedicato il XXIII capitolo.

La *sāttvikābhinaya*, (da *sattva*, uno dei tre *guṇa*, o costituenti fondamentali, associato a concetti come «verità» o «purezza») è descritta nel capitolo VII come capacità attoriale di presentare allo spettatore condizioni “naturali”, come il pianto, l’orripilazione, il cambiamento di colore nel volto ecc. (*sāttvikabhāva*).

Mediante l'*abhinaya* prende quindi forma la rappresentazione, che tuttavia poggia su di essa utilizzandola solo come struttura essenziale, dal momento che la causa efficiente dell’effetto complessivo è costituita da una corretta combinazione di questi elementi affinché, a loro volta, essi abbiano successo nel manifestarsi visivamente e uditivamente concertati come composizione di “stati” (*bhāva*).

È proprio a partire da questa “concertazione di stati” che si delinea la teoria del *rasa* come esperienza di una percezione non ordinaria del fenomeno performativo, attinta quando i diversi *bhāva* si combinano per “produrre” nello spettatore la “gustazione” del *rasa*; questa “gustazione”, che il *Nāṭyaśāstra* esemplifica come la percezione di un gusto unico e specifico all’assaggio di un cibo preparato attraverso il sapiente dosaggio di più componenti alimentari, ciascu-

na con il proprio sapore e aroma, è in realtà l'esperienza di uno stato emozionale secondo una modalità che non si riscontra nell'esistenza quotidiana.

La dimensione emozionale: i bhāva

A questo punto, è necessario introdurre la nomenclatura dei vari *bhāva* implicati nel processo, a partire dagli otto *sthāyibhāva* che, pur rimanendo al margine, in un certo senso “dominano” la combinazione degli altri “stati” e sono in relazione diretta con gli otto *rasa*.

La traduzione che generalmente viene utilizzata per *sthāyibhāva* è quella di “stato psicologico permanente” o “dominante”, dove il primo attributo ha una giustificazione etimologica (la radice *sthā*, che è appunto «stare, rimanere»), mentre il secondo, utilizzato in prima battuta da Ghosh nella sua versione del trattato, ma poi modificato nell'errata corregge, deriva essenzialmente dalla posizione centrale che questi stati assumono nel discorso complessivo.

In sostanza, gli *sthāyibhāva* possono essere assimilati a quelle che in psicologia e nelle scienze cognitive si è cercato di definire come «emozioni di base», ovvero le varietà dei distinti stati psicofisiologici che possono essere considerati universali, a prescindere dalle specifiche differenze culturali.¹⁷ Lo studio delle emozioni, che vede il suo iniziatore in Darwin, come è noto, ha conosciuto negli ultimi decenni un notevole sviluppo, specialmente a livello neuroscientifico, con una sensibile proliferazione delle ricerche dei correlati neurali di ciascuna di esse e l'elaborazione di teorie che ne ampliano la funzione biologica ben oltre l'attività omeostatica, fino a diventare parte essenziale dei processi cognitivi.

Nel caso del *Nāṭyaśāstra*, è ovviamente centrale la modalità di rappresentazione scenica di ciascuna di esse, così che ogni *sthāyibhāva* (o *sthāyin*) è descritto secondo le sue manifestazioni nell'interpretazione attoriale: *rati* (amore), *hāsyā* (allegria, ilarità), *śoka* (dolore), *krodha* (ira), *utsāha* (energia,

17. Cfr. K. Ramakrishna Rao, Anand C. Paranjpe, *Psychology in the Indian Tradition*, New Delhi-Heidelberg-New York-Dordrecht-London, Springer 2016, pp. 182-183. Sulla definizione di quali siano le *basic emotions*, tuttavia, non c'è consenso generale; per una discussione dell'argomento cfr. Paul Ekman, “Basic Emotions”, in Aa. Vv., *Handbook of Cognition and Emotion*, a cura di Tim Dalgleish e Mick J. Powers, John Wiley & Sons, Chichester 1999, pp. 45-60.

entusiasmo), *bhaya* (paura), *jugupsā* (disgusto) e *vismaya* (meraviglia) sono elencati in sequenza nel capitolo VII e corredati di sommarie indicazioni delle situazioni a cui sono appropriati e sui mezzi per esprimerli. Così, ad esempio:

Love (*rati*) which has pleasure as its basis, is caused by Determinants like seasons, garlands, unguent, ornaments, dear ones, enjoyment of a superior residential house, and absence of opposition [from any one]. It is to be represented on the stage by Consequents such as a smiling face, sweet words, motion of eyebrows, and glances and the like.¹⁸

«Determinants» e «Consequents» rendono *vibhāva* e *anubhāva*: il primo termine indica la causa dell'emozione, il secondo l'effetto; nel contesto della rappresentazione, come è immediato notare, corrispondono rispettivamente alla situazione drammatica, intesa nel senso ampio di elementi drammaturgici, scenografici e costumistici, e all'interpretazione attoriale, o almeno a quegli elementi reputati necessari come espressione della "reazione allo stimolo" («stimulus» e «involuntary reaction» sono appunto i termini utilizzati da un altro traduttore del trattato per definirne la funzione).¹⁹

La definizione offerta dal testo stesso, come risposta di Bharata a specifiche richieste dei saggi, è che *vibhāva* implica etimologicamente un senso di causazione, essendo ciò che porta alla manifestazione gli *anubhāva*, i quali sono i sintomi visibili e udibili della reazione. Causa ed effetto, dunque, ma soltanto relativamente alle circostanze della rappresentazione: il contesto dell'impiego di questi termini, nella tradizione successiva, è limitato alle opere di estetica. *Anubhāva* è sì una reazione a uno stimolo, ma non può essere ritenuta una reazione involontaria, in quanto, come si specifica, è in relazione alla parola e ai gesti e ai movimenti degli interpreti.

L'elemento "involontario" – se così lo si vuole definire – risiede nel fatto che essi sono considerati alla stregua di una reazione "naturale" a una determinata circostanza,

18. NŚ-tr1, cap. VI, p. 122.

19. Cfr. Adya Rangacharya, *The Nāṭyaśāstra*, Munshiram Manoharlal, New Delhi 1966.

come le “parole dolci” e il “sorriso sul volto” indicati come alcune tra le modalità rappresentative dello *sthāyibhāva* dell'amore.

Del resto, nei due capitoli in cui il trattato si diffonde su *bhāva* e *rasa*, non viene deliberatamente fornita nessuna definizione di *vibhāva* e *anubhāva*, adducendo come giustificazione che essi sono «universalmente noti» (*loka prasiddha*), in quanto «created by human nature and [...] in accordance with the ways of human nature and with the ways of the world»;²⁰ in altre parole, dovrebbero costituire gli elementi minimali utili a ritrarre i comportamenti umani in circostanze date e, di conseguenza, il semplice tentativo di enumerarli potrebbe ampliare la materia oltre il sostenibile.

D'altro canto, una semplice riproduzione di circostanze e comportamenti non è reputata sufficiente al fine, che è l'emergenza del *rasa*: ad essa sono necessari i 49 *bhāva* che, invece, sono descritti più dettagliatamente: oltre agli 8 *sthāyīn* suddetti, ci sono 33 *vyabhicāribhāva* (o *vyabhicārin*) stati psicologici “complementari” o “transitori”) e gli 8 *sāttvikabhāva* cui si è accennato in relazione all'*abhinaya* che da essi prende il nome. Sono essi che sono la fonte del *rasa*, o meglio la loro capacità di toccare la sensibilità dello spettatore quando sono pervasi dalla qualità dell'universalità (*sāmānyaguṇa*).

L'elenco dei *vyabhicāribhāva* è il seguente, con indicative traduzioni italiane: *nirveda* (sconforto/disinteresse per il mondo),²¹ *glāni* (debolezza), *śaṅkā* (sospetto), *asūyā* (invidia), *mada* (ubriachezza), *śrama* (stanchezza), *ālasya* (indolenza), *dainya* (depressione), *cintā* (ansia), *moha* (confusione mentale, smarrimento), *smṛti* (ricordo), *dhṛti* (soddisfazione), *vṛdā* (vergogna), *capalatā* (incostanza), *harṣa* (gioia), *āvega* (agitazione), *jaḍatā* (stupore), *garva* (arroganza), *viṣāda* (disperazione), *autsukya* (impazienza), *nidrā* (torpore), *apasmāra* (epilessia), *supta* (sogno), *vibodha* (risveglio), *amaṛṣa* (indignazione), *avahittha* (dissimulazione), *ugratā* (crudeltà), *mati*

20. NŚ-trI, cap. VII, p. 120.

21. La traduzione inglese di Ghosh è «despondency»: lo stato è descritto come causato «by Determinants such as being reduced to poverty, getting insulted, abusive language, anger, beating, loss of beloved persons, and the knowledge of the ultimate (lit. essential) truth and the like» (ivi, p. 127, corsivi aggiunti). Il dizionario Monier-Williams (*sub voce*) dà sia «complete indifference, disregard for worldly objects», sia «loathing, disgust for».

(sicurezza), *vyādhi* (malattia), *unmāda* (pazzia), *maraṇa* (morte), *trāsa* (spavento) e *vitarka* (deliberazione).

Ciascuno di questi stati, al pari degli *sthāyīn*, è delineato in base ai suoi «Determinants» e «Consequents» caratteristici, specificati in base alla condizione sociale del personaggio che deve manifestarlo, come anche alla situazione in cui deve fare la sua comparsa. Ovvero, ogni stato ha una sua propria fenomenologia, che non lo rende univocamente rappresentabile: più che indicazioni di espressioni codificate una volta per tutte, il performer ha a disposizione la possibilità di operare una scelta dell'interpretazione in base alle circostanze, pur dovendo sempre rispettare quelle che potrebbero essere definite “condizioni di verosimiglianza”, assegnando al particolare personaggio la sua peculiare reazione in un determinato contesto drammatico.

La trattazione di questi *bhāva* appare cioè articolarsi sul riferimento a moduli di situazioni drammatiche ed interpretazioni attoriali che possono essere composti *ad libitum* nel rispetto di convenzioni che investono il genere di rappresentazione.²²

aA

Stati psicofisiologici

Di tutt'altro genere sono gli otto *sāttvikābhāva* che, come anticipato, mirano alla manifestazione di uno stato psicofisiologico secondo la sua espressione “naturale”: essi sono, nell'ordine in cui sono elencati, *stambha* (paralisi), *sveda* (traspirazione), *romāñca* (orripilazione), *svarasāda* (abbassamento del tono della voce), *kampa* (tremore), *vaivarnya* (cambiamento di colore), *aśru* (pianto, lacrime) e *pralaya* (svenimento).

Di questi sono elencate le cause – ad esempio, le lacrime possono insorgere in seguito a «gioia, indignazione, fumo, collirio, sbadiglio, paura, tristezza, guardare fisso, freddo e

22. Nel cap. xiv sono indicate due “pratiche” (*dharmin*), rispettivamente *lokadharmin* e *nātyadharmin*, dove l'una (*loka* è il mondo con i suoi abitanti) si riferisce a rappresentazioni che potremmo definire realistiche, che coinvolgono gli esseri umani con le loro attività comuni, l'altra alla messinscena delle gesta degli dèi, che richiede un trattamento convenzionale (nei movimenti, nella dizione ecc.). Il traduttore rende appunto le due pratiche come «realistic» and «conventional», rendendo, nel secondo caso, *nātya* sinonimo di convenzione. Cfr. *NS-tr* 1, cap. xiv, pp. 250-251.

malessere»²³ – che, in certi casi, sono esse stesse un *bhāva*: pur essendo «Consequents», i *sāttvika* sono però enumerati separatamente per la loro qualità affatto particolare di manifestare fisicamente, tramite il corpo dell'attore, una condizione che coinvolge il sistema nervoso autonomo e che quindi, per definizione, non dovrebbe essere soggetta al controllo della volontà individuale.

A questo proposito, tali *bhāva* sono introdotti da una discussione al fine di chiarirne le caratteristiche a partire dalla stessa denominazione: il termine *sattva*, che non è traducibile agevolmente, introduce infatti concetti come «purezza», «verità», «intima essenza», se non anche «vita, soffio vitale». ²⁴ L'obiezione che sorge immediata, e compare immediatamente all'interno del discorso come un passaggio obbligato, è motivata da un'implicita asserzione dell'assenza di *sattva* in tutti gli altri *bhāva*, – che minerebbe alle fondamenta tutta la costruzione; la replica è impostata secondo un'argomentazione che offre al termine anche un'accezione tecnica, quantunque dedotta dalla sfera semantica; così, nella versione di Ghosh:

[In answer] it is said that the Sattva in this connexion is [something] originating in mind. It is caused by the concentrated mind. The Sattva is accomplished by concentration of the mind. Its nature [which includes] horripilation, tears, loss of colour and the like, cannot be mimicked by an absent-minded man. The Sattva is desired in a play because of its imitating human nature. If the question is, "Is there any example in support of this view?" then it may be said that in theatrical practice, situations of happiness as well as misery should so purely accord with the Sattva behind them that they may appear to be realistic (*yathāsvarūpa*). How can sorrow which has weeping as its basis, be represented on the stage by any one who is not sorry? And how can happiness which has joy at its basis be represented on the stage by any one who is not happy? Hence the Sattva

21

23. Ivi, cap. vii, p. 146. La traduzione è di chi scrive.

24. *Sattva*, come accennato, è – con *rajas* e *tamas* – uno dei tre costituenti della natura e di ciò che è manifesto, secondo una tradizione accettata da tutte le scuole di pensiero indiane. I tre elementi non sono mai riscontrabili in purezza, ma attraverso varie commistioni dell'uno con l'altro. *Rajas* indica attività e passionalità, *tamas* torpore e offuscamento. Là dove prevale il *sattva* si determina una condizione percettiva caratterizzata da illuminazione, leggerezza e piacere. Per metonimia, il termine può indicare anche l'intelletto, o l'"organo interno".

being desired [in acting] in connexion with certain States the latter are called Sāttvika. This Sattva is explained by the fact that tears and horripilation are respectively to be shown by persons who are not [actually] sorry or happy.²⁵

Sono sostanzialmente due gli aspetti principali di questa precisazione: il primo è l'utilizzo ripetuto di *manas* («mind») per affermare che lo stato fisiologico di cui si parla è il risultato di un'attività di concentrazione mentale in grado di produrre l'effetto sia visibilmente, sia nel corpo del performer. Si tratta, qui, di una posizione che, se trasposta all'interno dell'inconcluso dibattito occidentale intorno alla fonte dell'interpretazione attoriale, si collocherebbe decisamente in supporto dell'antiemozionalismo. Il traduttore insiste peraltro aggiungendo, nell'ultima proposizione, una specificazione tra parentesi quadre (che il testo del trattato non sembra suggerire in alcuna delle sue varie edizioni) per sottolineare che l'attore non è personalmente triste o felice, ma deve mostrare i segni distintivi della sua condizione al pubblico, come se veramente la provasse, o almeno nella misura in cui il suo stato possa essere recepito come tale.

L'altro aspetto è che il *sattva* di cui qui si discute deve essere inteso in relazione e in accordo con i *bhāva*, come un effetto all'interno di un contesto che ne prevede numerosi altri concomitanti; in questo senso, ogni *sāttvika bhava* può essere interpretato alla stregua di un *anubhāva* (ed effettivamente, in occasione della descrizione degli *sthāyin* e dei *vyabhicārin*, – e, come vedremo, anche dei *rasa* stessi – lo è), ma nel loro complesso essi mantengono uno statuto peculiare, quasi come ingredienti ineludibili nel processo generale.

Ed è qui che, riprendendo il filo della trattazione da poco più indietro, cioè dal VI capitolo, la teoria sembra ingarbugliarsi, perché il dettato del *rasasūtra* elimina elementi che, a questo punto, non possono non essere ritenuti fondamentali.

Il rasasūtra

«Vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasaniṣpattiḥ», il *rasasūtra* appunto, sostiene che il *rasa* sorge da una combi-

nazione di *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāribhāva*,²⁶ senza tener conto degli *sthāyin*, né dei *sāttvika*, come se gli ingredienti menzionati fossero sufficienti a dar vita al composto e, di conseguenza, ottenere il risultato previsto.

In altre parole, sono le situazioni drammatiche, l'interpretazione attoriale e i 33 stati "complementari" che danno origine ai *rasa*, ma è necessario considerare l'importante relazione tra essi e gli *sthāyin*, che non è semplicemente un'identità numerica (otto in entrambi i casi), ma una corrispondenza biunivoca: così, a *rati* (amore) corrisponde *śṛṅgāra*, il *rasa* erotico, a *hāsa* (allegria, ilarità) *hāsyā* (il *rasa* comico), a *śoka* (dolore) *karuṇa* (il patetico), a *krodha* (rabbia) *raudra* (il furioso), a *utsāha* (energia) *vīra* (l'eroico), a *bhaya* (paura) *bhayānaka* (il terribile), a *jugupsā* (disgusto) *bībhatsa* (l'odioso) e a *vismaya* (meraviglia) *adbhuta* (il meraviglioso).

Ora, i *rasa* sono anch'essi dettagliati in riferimento a *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāribhāva* necessari affinché possano emergere, così come abbiamo visto per gli *sthāyibhāva*, per cui un confronto delle modalità di descrizione può magari essere utile ad approfondire la natura della corrispondenza. Ad esempio *śoka*, il dolore, è

caused by Determinants such as death of the beloved one, loss of wealth, experience of sorrow due to any one's murder or captivity and the like. It is to be represented on the stage by Consequents such as shedding tears, lamentation, bewailing, change of colour, loss of voice, looseness of limbs, falling on the ground, crying, deep breathing, paralysis, insanity, death and the like.²⁷

Il suo *rasa* corrispondente è, come appena visto, *karuṇa*, il patetico, che

arises from the Durable Psychological State of sorrow. It grows from Determinants such as affliction under a curse, separation from dear ones, loss of wealth, death,²⁸ captivity, flight accidents or any other misfortune. This is to be represented on the stage by means of Consequents such

26. «Now the Sentiment is produced (*rasa-niṣpattiḥ*) from a combination (*saṃyoga*) of Determinants (*vibhāva*), Consequents (*anubhāva*) and Complementary Psychological States (*vyabhicāri-bhāva*)» (ivi, cap. vi, p. 105).

27. Ivi, cap. vii, p. 123.

28. Qui il termine sanscrito non è lo stesso dello "Stato complementare" reso nella traduzione inglese con «death».

as shedding tears, lamentation, dryness of the mouth, change of colour, drooping limbs, being out of breath, loss of memory and the like. Complimentary [*sic*] Psychological States connected with it are indifference, languor, anxiety, yearning, excitement, delusion, fainting, sadness, dejection, illness, inactivity, insanity, epilepsy, fear, indolence, death, paralysis, tremor, change of colour, loss of voice and the like.²⁹

Una discrepanza notevole è la presenza dell'elenco degli stati "complementari" nel *rasa*, mentre lo *sthāyin* è delineato solo attraverso i suoi *vibhāva* e *anubhāva*; il che può essere giustificato dal fatto che gli stati "complementari" sono un ingrediente sostanziale dei *rasa*, mentre gli stati "duraturi" o "permanenti", per la loro stessa definizione, non hanno alcuna necessità di sorgere attraverso tecniche particolari, dal momento che, essendo paragonabili a quelle che noi classifichiamo come emozioni di base, si manifestano in séguito a determinati stimoli ambientali e assumono altrettanto determinate e riconoscibili forme espressive.

Questo, però, è quanto è verificabile negli accadimenti della vita ordinaria, mentre il contesto del discorso qui è circoscritto a quanto avviene in condizioni di rappresentazione; per questo, la descrizione degli *sthāyin* secondo la medesima procedura utilizzata per gli altri *bhāva* (e per i *rasa*) ha qui il valore di segnalarne il loro utilizzo in una dimensione scenico-artistica.

Un altro aspetto da mettere in evidenza confrontando i due brani sopra riportati – e che sarà utile nel comprendere la relazione tra *bhāva* e *rasa* – è il raggruppamento degli elementi nelle diverse categorie. All'interno della categoria dei *vibhāva*, infatti, sono inserite le situazioni che possono essere le cause efficienti dello stato descritto, quindi circostanze dell'esistenza da impostare drammaturgicamente e realizzare scenicamente secondo le specifiche necessità; tra gli *anubhāva*, però, nel caso dello *sthāyin śoka* (dolore) sono elencate non solo, come invece sarebbe logico, attività di reazione "basiche" allo stimolo (versare lacrime, lamentarsi, languore delle membra, cadere a terra ecc.), ma anche *sāttvika bhava* (cambiamento di colore, abbassamento della

voce, paralisi) e *vyabhicāribhāva* (pazzia, morte). Lo stesso avviene per il *karuṇarasa* (patetico), dove però – come abbiamo visto – la lista dei *vyabhicāribhāva* è separata, ma comprende anch'essa *sāttvika bhāva* (cambiamento di colore, abbassamento della voce, paralisi, tremore) e addirittura uno *sthāyin* (*bhaya*, paura).

Il caso che si propone per questa coppia non è isolato, come si può agevolmente verificare confrontando le altre coppie *sthāyin/rasa*. Ciò che desta qui una certa sorpresa è constatare, da una parte, l'adozione di una nomenclatura dettagliata, completa delle relative definizioni, e, dall'altra, lo scivolare dell'uno o dell'altro termine in un raggruppamento a cui non dovrebbe appartenere.

Il già complesso sistema sembrerebbe quindi presentare alcune incongruenze che, certo, non ne avvantaggiano la comprensione: tuttavia, per quanto riguarda gli scivolamenti tra le diverse categorie concernenti la modalità di rappresentazione, è possibile ipotizzare che le interconnessioni tra le diverse manifestazioni emozionali siano, all'atto pratico, talmente fitte da produrre spazi di intersezione tra quelle che, tra esse, hanno aspetti di contiguità; i *sāttvika bhava*, poi, come abbiamo visto, sono un ingrediente di natura psicofisiologica che può essere aggiunto a situazioni e condizioni diverse. L'interpretazione dell'attore deve essere perciò calibrata discriminando sottilmente rispetto a che cosa fare ricorso all'occorrenza, con l'unico imperativo di saper miscelare gli ingredienti a sua disposizione per attingere il risultato finale di suscitare il *rasa* nello spettatore, a prescindere da questioni nominalistiche.

Più ardua sembra essere la soluzione all'inserimento di uno *sthāyin* tra i *vyabhicāribhāva*: il *rasasūtra* li esclude infatti dalla combinazione appropriata per l'emergenza del *rasa*. La questione potrebbe apparire di poco conto perché, in effetti, il caso di questo inserimento non si ripete, neanche con i necessari adattamenti contestuali, in altre occasioni; eppure, se considerato in parallelo alla procedura di descrizione degli *sthāyin*, non possono non essere notate anomalie di maggior peso di questa, che potrebbe essere anche risolta adducendo la possibilità di un errore materiale.

Al pari dell'esempio di *śoka* (dolore) sopra citato, ognuno degli stati "permanenti" è classificato in base ai suoi "Determinanti" e "Conseguenti", con le formule "è causato da..."

e “deve essere rappresentato con...” che si ripetono invariabilmente, così come avviene anche per i *vyabhicāribhāva* (i *rasa*, come abbiamo visto, hanno in più anche l'elenco di quelli che, tra questi ultimi, sono loro appropriati). Questo implica che intervengono nella rappresentazione (o, forse più propriamente, nell'esperienza della rappresentazione), pur non essendo menzionati nel *rasasūtra*, ma proprio per esemplificare questo aforisma, si dice che

as taste (*rasa*) results from a combination of various spices, vegetables and other articles, and as six tastes are produced by articles such as raw sugar or spices or vegetables, so the Durable Psychological States (*sthāyibhāva*), when they come together with various other Psychological States, attain the quality of Sentiment (*i.e.* become Sentiment).³⁰

«Sentiment» è, ovviamente, la scelta di Manomohan Ghosh per *rasa*.

Le teorie sul rasa

Ora, il processo di “produzione”, “manifestazione”, o “generazione” del *rasa* e il suo rapporto con gli *sthāyibhāva* associati è una questione che ha ossessionato tutti gli autori indiani di cui ci restano opere (o spesso, frammenti di esse), che hanno trattato di questioni connesse con l'estetica letteraria o scenica, come ci mostra il recente *A Rasa Reader* a cura di Sheldon Pollock, che si è sobbarcato il meritorio compito di rendere disponibile al lettore moderno una esaustiva antologia, i cui brani costellano su un arco temporale di più di un millennio.

La lettura di questo testo è estremamente utile per addentrarsi in un universo parallelo a quello della cultura occidentale, dove la medesima assenza di un termine traducibile con il nostro settecentesco «Ästhetik» non impediva la riflessione sui concetti introdotti nel *Nāṭyaśāstra* e sulla loro fenomenologia all'interno della tradizione poetica.

Come si può ben presto notare, però, la maggioranza delle opere anteriori all'anno 1000 affronta la questione esclusivamente dal punto di vista della letteratura, esercitando la riflessione su esempi tratti da testi poetici e drammatici e non da spettacoli; ovviamente, neppure successiva-

30. Ivi, cap. vi, p. 105.

mente questo accade – non si descrivono rappresentazioni o singole *performance* attoriali, almeno nei documenti a disposizione – ma si concentra la riflessione sullo specifico dell'arte drammatica.

Un esempio lo offre la citazione di Abhinavagupta riportata più sopra, dove si dettagliavano le modalità di esperienza percettiva che *non* corrispondevano a quella propria della rappresentazione di *nāṭya*; ed è proprio grazie all'*Abhinavabhāratī*, datata appunto alla fine del x secolo, che abbiamo una discussione sull'esperienza del *rasa* svolta attraverso il confronto con le posizioni di autori che lo hanno preceduto. I riferimenti risalgono fino al VII-VIII secolo (Daṇḍin), ma sono in gran parte dedicati ai commenti apparsi (e ora perduti) nella sua stessa regione, dove peraltro si ipotizza che proprio tra l'VIII e il IX secolo, sia stata redatto, presumibilmente con varianti rispetto a ciò che era stato tramandato fino allora, la recensione del *Nāṭyaśāstra* su cui si basano le edizioni correnti.³¹

Poiché anche le interpretazioni riportate e discusse da Abhinava appartenevano principalmente a commenti al trattato di Bharata, l'interesse per la dimensione performativa è centrale e attrae nella sua orbita gli sforzi per districare il significato del *rasasūtra* dal complesso groviglio testuale.

L'intento dell'*Abhinavabhāratī*, come l'autore esplicita, non è quello di presentare la propria interpretazione come indipendente dalla riflessioni del passato, così che l'argomentazione utilizza le acquisizioni dei predecessori costruendo una genealogia che, attraverso confutazioni e nuove asserzioni, ricostruisce lo sviluppo del pensiero in materia fino ad esporre le conclusioni, come dopo aver passato al vaglio ciò che deve essere definitivamente abbandonato e ciò che deve invece rimanere.

Quantità e qualità: da Daṇḍin e Lollaṭa a Śaṅkuka

Si inizia allora con Daṇḍin e la sua interpretazione, così come era stata ripresa da Bhaṭṭa Lollaṭa (inizio IX secolo), secondo la quale il *rasa* è ciò che risulta dall'intensificazione dello *sthāyin* rafforzato dall'unione con gli altri *bhāva*; questa

31. Cfr. Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., pp. 47-48.

intensificazione esisterebbe già nella dimensione drammaturgica del personaggio e verrebbe trasposta sulla scena grazie alle capacità dell'attore.³² Lo spettatore, quindi, percepisce come *rasa* ciò che l'attore mostra sulla scena, ovvero il personaggio nella condizione dello "stato permanente" intensificato dal concorso degli altri stati psicologici (*vibhāva* ecc.).

Questa interpretazione, certamente debitrice della teoria degli *alamkāra* («ornamenti», ma anche «figure retoriche») nella composizione letteraria come fattore determinante alla base dell'origine del *rasa*, ha come diretta conseguenza una concezione dell'attore come mero strumento di trasposizione del personaggio e della sua condizione dal mezzo drammaturgico a quello scenico.

La critica di Abhinava si affida alla citazione del commento di Śaṅkuka (circa metà IX secolo), che muove – sia con riferimenti al testo del trattato sia attraverso considerazioni più generali – più obiezioni all'opinione di Lollaṭa, individuando quella forse più stringente nella necessità di una giustificazione per la descrizione dettagliata di *rasa* e *sthāyin*, con i relativi *bhāva*, in due capitoli separati.

L'argomentazione di Śaṅkuka è la seguente: per quale motivo Bharata avrebbe dovuto impegnarsi nel duplice

aA

32. Con questo neutro «capacità dell'attore» si intende ciò che nell'originale è espresso dal termine *anusamdhāna*, su cui le traduzioni disponibili divergono sensibilmente: mentre per Pollock (ivi, p. 101) si tratta di una «complete identification [with the part]», per Gnoli è «power of realization» (*The Aesthetic Experience...* cit., p. 26). Quantunque, come vedremo, la posizione di Abhinava in merito sia ben chiara e la sua critica di Lollaṭa si appunti su altri elementi, pare opportuno segnalare che il termine suddetto era comparso anche in precedenza – e sempre in riferimento a Lollaṭa – nel seguente passo del commento al I capitolo, che abbiamo soltanto nella traduzione di Pollock: «According to the followers of Udbhata [...] were the actor really to undergo the experience of *rasa* and emotion he would be overcome by them during a death scene, say, and utterly fail to keep the rhythm of the dance. [...] Bhatta Lollaṭa rejects this view of Udbhata's followers. For one thing, it is perfectly possible for the actor to experience *rasas* and emotions as well, by way of the stimulation of his own predispositions. For another, he would be able to keep the rhythm by virtue of his complete identification [in nota: *anusamdhāna*] with the part» (*A Rasa Reader* cit., p. 76). Se *anusamdhāna* significa «complete identification», ciò implica che l'attore coincide con il personaggio. Se la sede del *rasa* è il personaggio – che è la tesi fondamentale di Lollaṭa – l'esperienza del *rasa* e delle altre emozioni da parte dell'attore è allora obbligata. La scelta di Gnoli pare invece alludere a una «realization» di tipo diverso, precipuamente estetico, come sembra più appropriato al contesto del discorso.

compito, se i *rasa* non sono che *sthāyin* intensificati? Dal momento che la differenza è quantitativa e non qualitativa, poi, la scelta di elencare i *rasa* addirittura *prima* degli *sthāyin* non potrebbe essere letta altrimenti che come un'incongruenza.

È su queste considerazioni che si sviluppa un'interpretazione alternativa, che valuta il significato della combinazione di *bhāva* in stretto rapporto con la rappresentazione, individuando la «realizzazione» dei fattori determinanti (*vibhāva*) nel testo drammaturgico, delle reazioni (*anubhāva*) nel bagaglio tecnico dell'attore e degli stati transitori (*vyabhicāribhāva*) nella capacità dell'attore stesso di «presentare le proprie reazioni artificiali». ³³

Gli *sthāyin*, invece, non possono essere «realizzati» attraverso alcun mezzo che non sia l'inferenza, perché il linguaggio può soltanto denotarli ma non esprimerli: la loro espressione nell'interpretazione verbale e fisica dell'attore è la combinazione di elementi indicata dal *rasasūtra* e dà origine al *rasa* come imitazione o riproduzione (*anukaraṇa*), ovvero come qualcosa che non coincide con l'originale imitato. Il motivo dell'assenza degli *sthāyin* nella formula riassuntiva si spiega, di conseguenza, con la loro collocazione a monte di un processo che li contempla solo come “modelli” su cui operare in funzione del risultato.

In questa interpretazione, così come è riassunta da Abhinava, si introduce inoltre un plesso che sarà fondamentale per la riflessione successiva, nel quale il carattere peculiare di *bhāva* e *rasa* – racchiuso nell'ambito dell'esperienza estetica – è intimamente collegato a una modalità di percezione che si differenzia dalla percezione ordinaria, mentre le teorie precedenti ipotizzavano un'intensificazione quantitativa dello stimolo percettivo.

33. «The determinants, indeed, can be realized (*anusamdhā*) through the power (*bala*) of poetry, the consequents through the skill (*śikṣā*) of the actor, and the transitory mental states through the actor's ability to present his own artificial consequents» (Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience...* cit., p. 29). «A distinct comprehension of the foundational and stimulant factors is gained on the strength of the literary narrative itself; the reactions are something the actor is trained to produce; the transitory emotions are gotten by the inference from their own associated factitious reactions» (Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., p. 81). Da notare la divergenza, particolarmente sensibile nell'ultima parte. Peraltro, qui Pollock dichiara in nota che *anusamdhāna* («distinct comprehension») è da intendersi secondo un'accezione completamente diversa dall'«identification» utilizzata nel caso di Lollaṭa (cfr. nota precedente).

L'impossibilità logica dell'imitazione: Bhaṭṭa Tota

Tuttavia, la concezione di Śaṅkuka, centrata sul *rasa* come percezione della riproduzione o imitazione, è ugualmente criticata sulla scorta di Bhaṭṭa Tota (o Tauta) – il maestro di Abhinava – autore intorno al 975 di un testo perduto, che si ipotizza essere stato, se non un commento al *Nāṭyaśāstra*, almeno un'opera dedicata alla materia del trattato.³⁴

La procedura utilizzata per la confutazione è articolata su più punti e tocca in successione: la percezione rispettivamente dello spettatore, dell'attore e dei commentatori/filosofi, per terminare poi con la lettura ritenuta esatta del dettato di Bharata; è necessario però premettere che le traduzioni disponibili presentano passi che, per ammissione di chi le ha realizzate, riflettono complessità ancora non risolte: si cercherà qui, per quanto possibile, di indicarne i punti centrali e provare a discuterli.

Intanto, l'obiettivo specifico della critica a Śaṅkuka è dimostrare logicamente che l'esperienza percettiva non è provocata da una riproduzione o imitazione di uno stato emozionale; un'emozione può essere colta dallo spettatore per percezione diretta o inferenza ma, nel caso del personaggio, non è possibile la percezione diretta del suo stato, poiché quello che viene colto sono i segni fisici dell'emozione mostrati dall'attore, non l'emozione del personaggio, che è uno stato mentale non accessibile ai sensi esterni. Lo spettatore non può quindi "riprodurre" nella propria mente lo stato del personaggio, come per mancanza di un mezzo di trasmissione diretta di ciò che viene riprodotto. Inoltre, l'assenza per definizione di una possibilità di confronto tra ciò che il personaggio ha provato realmente e quanto viene rappresentato sulla scena elimina l'idea di imitazione.

Quanto all'ipotesi che sia lo stato esperito (ed esibito) in scena dall'attore ad essere trasmesso allo spettatore, allora non si tratterebbe di riproduzione; se, invece, si percepisse che i sintomi fisici che l'attore mostra sono di natura artificiale, sarebbe impossibile inferire da segni di cui si conosce la natura fittizia una fonte reale, come dovrebbe essere l'emozione in questione, e parimenti sarebbe illegittimo infe-

34. «That Bhaṭṭa Tota wrote a work on dramaturgy, if not a commentary on Bharata's *Treatise*, is indicated by Abhinava's later citations in his *New Dramatic Art*» (ivi, p. 181).

rire la riproduzione di detta fonte reale. Allo stesso modo, non si può parlare neppure di riproduzione per rassomiglianza a qualcuno, perché gli spettatori, di nuovo, non sono consapevoli dell'altro termine di paragone.

E, per concludere relativamente allo spettatore, l'affermazione che la sua percezione di un attore che interpreta Rāma non equivale a "Questo è Rāma", ma a "Il tale stato emozionale è presente in questa persona", giacché altri attori provocherebbero la medesima percezione, che in tal caso ne negherebbe la verità.

Il punto relativo alla percezione dell'attore è risolto più rapidamente: l'attore non ha consapevolezza di riprodurre qualcosa, ma esegue la performance basandosi sulla propria tecnica, su quella che chiameremmo "memoria emozionale" e su una "sintonizzazione" con le emozioni del personaggio che gli permette di "generalizzarle". Non riproduce il personaggio, perché – come gli spettatori – non ne ha mai fatto esperienza diretta, né il suo stato emozionale secondo il testo drammatico, perché non lo prova ma lo esibisce per segni.

Infine, in relazione ai commentatori/filosofi, la refutazione è ancora più breve, giacché non si può considerare reale una cosa di cui non si è consapevoli, cioè la riproduzione/imitazione che non ha luogo.

La lettura proposta come corretta, allora, è che Bhārata non ha mai sostenuto la natura di imitazione della sua disciplina, come dimostrano gli elementi non-imitativi di cui tratta la sua opera (canti, ritmi, danza ecc.) e che sono parte integrante della rappresentazione; in base a ciò, di conseguenza, la comparsa del termine *anukarāṇa* deve essere interpretata in modo specifico.

Ma l'esposizione di questa interpretazione viene posticipata a un momento successivo, per cui è forse opportuno sospendere temporaneamente questo *résumé* per affrontare alcuni aspetti centrali della discussione.

Imitazione e generalizzazione

Sembra evidente che *anukarāṇa* costituisca il plesso centrale su cui ruotano le diverse visioni del fenomeno *nāṭya*: sia esso tradotto come imitazione o come riproduzione, etimologicamente è composto dal prefisso *anu-* (che conferisce un senso di successione, reale o figurato) e la radice *kr̥* (fare),

quindi indica un ripetere qualcosa che è stato già compiuto. Entrambe le traduzioni sono, quindi, legittime, anche se – nella tradizione dell'estetica occidentale – il termine «imitazione», se lo consideriamo secondo l'accezione aristotelica di *mimesis*, implica l'elaborazione artistica e, soprattutto, il passaggio dalla realtà a un mezzo espressivo, quindi l'adozione di una specifica convenzione rappresentativa, come quella, ad esempio, della pittura o della scultura.

Nel caso delle arti performative, la questione si complica, perché la convenzione può anche apparire definita soltanto dalla cornice entro cui l'azione dell'attore si qualifica come un comportamento distinto dalla realtà quotidiana; secondo Abhinava, le azioni dell'attore hanno una qualità convenzionale che è data dalla combinazione di più elementi: la tecnica, la “memoria emozionale” e quello che Gnoli traduce «consent of the heart» (e Pollock «heart's concurrence» virgolettandolo),³⁵ grazie a cui tecnica e memoria convergono verso una rappresentazione “generalizzata”. Ogni eventuale sospetto che il suo non sia altro che un comportamento quotidiano, magari “intensificato”, cade dinanzi a questa concezione che, riportata alla tradizione occidentale, assume i tratti di una sintesi tra le posizioni di Diderot e Stanislavskij.³⁶

aA

Il testo del *Nāṭyaśāstra* effettivamente introduce il termine *anukaraṇa* come definizione di che cosa avviene sulla scena («imitazione [o riproduzione] di ciò che è inerente ai Sette Continenti»), ma precisa poco sotto che la natura umana è descritta in base all'*abhinaya*, cioè secondo la modalità convenzionale pertinente all'intervento proprio dell'attore.

35. Rispettivamente Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience...* cit., p. 40; Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., p. 186.

36. La concezione del lavoro dell'attore poggia sostanzialmente sulla facoltà di “generalizzare” i sintomi delle proprie emozioni in un'espressione riconoscibile da tutti gli spettatori, utilizzando l'esperienza personale delle emozioni in relazione per suscitare e controllare l'espressione, anche relativamente a quegli stati in cui l'immedesimazione sembra talmente completa che ogni sintomo fisico può essere giudicato reale. La “generalizzazione” è intesa come una manifestazione di sensibilità, ma in questo caso è analoga alla sensibilità dello spettatore che si identifica nello stato emozionale nel *rasa* “gustandolo”, e non consiste in una riproduzione di uno stato emozionale. Per un interessante parallelismo nella cultura ottocentesca, cfr. Edoardo Giovanni Carlotti, *La natura reticente. La critica teatrale di G. H. Lewes attraverso i suoi studi psicofisiologici*, «Acting Archives Review», 3, 2011, pp. 41-66.

La ricognizione che questo intervento, articolato sulla sottile accordatura tra l'apprendimento tecnico e il vissuto individuale al fine di "generalizzare", ovvero rendere immediatamente percepibile a tutti lo stato emozionale rappresentato come comune a tutta l'umanità, è presumibilmente l'argomento principe per controbattere le osservazioni di chi sostiene che quanto viene percepito nella rappresentazione è uno stato quotidiano intensificato, oppure imitato/riprodotto.

Bhaṭṭa Nāyaka: il rasa rivelato

Tuttavia, la questione principale – che, ricordiamo, riguarda la natura del *rasa* – non risulta ancora affrontata in termini di *pars construens*. Abhinava sceglie di presentare la propria interpretazione soltanto dopo aver affrontato quella di Bhaṭṭa Nāyaka (fine IX secolo) che, da parte sua, propende per una spiegazione che scarta in primo luogo l'idea della percezione, magari intensificata (l'oggetto della critica pare essere appunto la teoria di Lollaṭa), sia essa di qualcosa interno allo spettatore o interno al personaggio, sia essa diretta o indiretta: la personalizzazione imporrebbe che lo spettatore provasse dolore nel caso di *rasa* come il patetico, la limitazione al personaggio (o all'attore) provocherebbe uno stato d'indifferenza. Inoltre, la percezione diretta di una condizione emozionale non condivisa – cioè quello che accade nella realtà quotidiana e di cui si è testimoni – provoca nello spettatore sentimenti contrastanti oppure indifferenza, a seconda del grado di interesse e coinvolgimento personale – e ciò vale anche per la percezione mediate da inferenza, testimonianza verbale, memoria ecc. – così che non risulta possibile parlare di *rasa* escludendo il suo particolare carattere di compartecipazione di uno stato psicologico "generalizzato".

In secondo luogo, l'idea di una preesistenza in forma potenziale e una successiva manifestazione nelle condizioni appropriate, per la forza suggestiva della rappresentazione, viene combattuta da Nāyaka opponendo la medesima argomentazione precedente, cioè indicando che anche in tal caso deve essere stabilita la sede della manifestazione, se lo spettatore stesso o un terzo, come l'attore o il personaggio. Il che riporta, ovviamente, da capo, perché implica la necessità di una percezione.

L'idea proposta come valida, allora, è che il *rasa* deve essere definito come una rivelazione, secondo un processo che, innescato dai caratteri propri della creazione artistica, ha per risultato un'esperienza assimilabile a quella mistica:

Rasa is revealed (*bhāvyamāna*) by a special power assumed by words in poetry and drama, the power of revelation (*bhāvanā*) – to be distinguished from power of denotation (*abhidhā*) – consisting of the action of generalizing the determinants etc. This power has the faculty of suppressing the thick layer of mental stupor (*moha*) occupying our own consciousness: in poetry it is characterized by the absence of defects (*doṣa*) and the presence of qualities (*guṇa*) and ornaments (*alaṃkāra*); in drama by the four kinds of representation. Rasa, revealed by this power, is the enjoyed (*bhuj*) with a kind of enjoyment (*bhoga*), different from direct experience, memory, etc. This enjoyment, by virtue of the different forms of contact between *sattva* and *rajaḥ* and *tamaḥ*, is consisting of the states of fluidity (*druti*) enlargement (*vistara*) and expansion (*vikāsa*), is characterized by a resting (*viśrānti*) on one's own consciousness (*saṃvit*), which due to the emergent state of *sattva*, is pervaded by beatitude (*ānanda*) and light (*prakāśa*), and is similar to the tasting (*āsvāda*) of the supreme *brahman*.³⁷

Questa concezione rappresenta l'esordio di una «rivoluzione estetica»³⁸ nel pensiero indiano, che Abhinava svilupperà di conseguenza, ove il cambiamento di ottica si riflette chiaramente nella scelta di introdurre una terminologia che spinge il discorso in un territorio fino ad allora evitato dai commentatori. Così, in luogo di un'esperienza “intensificata”, ma sostanzialmente non dissimile da quelle procurate da percezione diretta, memoria o inferenza, la “generalizzazione” operata dagli elementi specifici dell'elaborazione artistica è il motore di una “rivelazione” che viene sperimentata come un assaporamento caratterizzato dal piacere e dall'illuminazione di una coscienza che fluisce, si amplia e si espande identificandosi con il tutto.³⁹

37. Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience...* cit., pp. 45-48. Lo sviluppo di queste righe su più pagine è motivato dalla necessità dell'introduzione di lunghe note esplicative.

38. Cfr. Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., pp. 144 segg.

39. Si riporta, a titolo di confronto, di séguito la traduzione dello stesso passo a cura di Sheldon Pollock: «By this process is produced *rasa*, which comes to

I termini chiave sui quali si impernia la “rivoluzione” di Bhaṭṭa Nāyaka sono sostanzialmente *esperienza* e *coscienza*, dal momento che il suo intento è quello di indicare che il *rasa* non può essere esaminato sullo stesso piano di una cognizione ottenuta secondo le modalità dell'esperienza quotidiana e in uno stato della coscienza ordinario. Per questo motivo, la sua interpretazione insiste sul negare il carattere di percezione, implicando che proprio la condizione di suprema “gustazione” è incompatibile con un fenomeno che ha luogo nell'assenza di distinzioni tra soggetto e oggetto.

Abhinavagupta: la qualità della percezione

È da qui che Abhinava, in parte accogliendo la *pars destruens* del predecessore, prende l'avvio per esporre la propria teoria, non senza aver eliminato ciò che considera erroneo nelle conclusioni. Due sono i punti qualificanti della sua critica: [1] eliminando il carattere di percezione, l'esperienza “gustativa” non ha oggetto e, di conseguenza, si deve dichiarare il *rasa* non-esistente, perché l'esperienza è sempre riferita a un oggetto; [2] escludendo la “manifestazione” e proponendo la “rivelazione” del *rasa*, Nāyaka introduce un'opposizione che in realtà non risulta ben definita, tanto che la tesi da confutare sembra riproporsi nella sostanza e, in ultima analisi, essere avvalorata.

La costruzione della teoria, invece, prende le mosse da una distinzione fondamentale, alla quale diviene possibile applicare gli elementi strutturali traendoli da ciò che ha superato la prova della discussione: ciò che appare nella rappresentazione è una *percezione* di qualità diversa dall'ordinario, mediante la quale lo stato emozionale è colto in sé, senza essere gravato di particolarità relative a spazio, tempo, specifiche individualità ecc.

La caratteristica peculiare di questa percezione è conferita dall'assenza di quegli ostacoli (*vighna*, omonimi degli spiriti disturbatori della prima rappresentazione) che non

be experienced in the form of an “experience” utterly different from empirical activity or memory or anything else; one marked instead by a melting, enlargement, and expansion that depend on the relative degree of volatility and stolidity in the viewer; and marked further by an absorption of the spectator's consciousness consisting of a predominance of sensitivity, light, and bliss, which shares something of the character of savoring supreme being» (ivi, p. 151).

permettono la “generalizzazione” dell’esperienza e impediscono la condivisione dello stato emozionale rappresentato che, come si è visto, quando è percepito in condizioni “normali” come proprio di un individuo terzo (sia esso il personaggio o l’attore), provoca reazioni contrastanti (da un preciso sentimento alla totale indifferenza) e impedisce la via alla “gustazione” del *rasa*.

A monte di questa percezione, naturalmente, il criterio della “generalizzazione” deve essere rispettato da ogni componente della rappresentazione, perché il complesso degli elementi estetici (*vibhāva* ecc.) deve essere adeguatamente “generalizzato”, cioè privato di ogni connotazione che induca a farlo riconoscere come proprio di uno specifico individuo.

La modalità stessa della percezione, che Abhinava definisce con un termine che implica uniformità o omogeneità,⁴⁰ condivisa da tutti gli spettatori in virtù delle loro “predisposizioni” o “impressioni latenti”, conduce all’esperienza del *rasa* nello stato di *camatkāra*, ovvero nell’immersione totale in un’attività di assaporamento meraviglioso e meravigliato della coscienza della percezione stessa.

È necessario qui aprire una parentesi terminologica, dal momento che alcuni concetti introdotti obbligano a precisarne il significato in relazione al loro uso nelle diverse tradizioni filosofiche indiane.

Impressioni latenti e assaporamento

Vāsanā, che è il termine tradotto con «predispositions» (Pollock) o «latent impressions» (Gnoli), utilizzato talvolta come sinonimo di *saṃskāra* (di cui si tornerà più avanti), è come esso un contenuto mentale inavvertito rimasto come traccia di esperienze passate, ma diverso da esso in quanto all’origine, perché

saṃskāra in Hindu philosophy [...] means the impressions (which exist sub-consciously in the mind) of the objects experienced. All our experiences whether cognitive, emotional or conative exist in sub-conscious states and may under suitable conditions be reproduced as memory

40. «The audience members all share a homogeneous comprehension» (ivi, p. 195); «the very uniformity of the spectator’s perception» (Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience...* cit., p. 58).

(smṛti). The word *vāsanā* (*Yoga sūtra*, iv.24) seems to be a later word. The earlier Upaniṣads do not mention it and as far as I know it is not mentioned in the Pāli piṭakas. *Abhidhānappadīpikā* of Moggallāna mentions it, and it occurs in the Muktiśāstra Upaniṣad. It comes from the root “*vas*” to stay. It is often loosely used in the sense of *saṃskāra*, and in *Vyāsabhāṣya* they are identified in iv. 9. But *vāsanā* generally refers to the tendencies of past lives most of which lie dormant in the mind. Only those appear which can find scope in this life. But *saṃskāras* are the sub-conscious states which are being constantly generated by experience. *Vāsanās* are innate *saṃskāras* not acquired in this life.⁴¹

Queste “predisposizioni” o “impressioni latenti” stanno alla base della “percezione omogenea” di ciò che nella rappresentazione appare come una generalizzazione degli stati emozionali, che è percepita sulla base di queste impronte subconscie, quindi a prescindere da un processo inferenziale. Inoltre, esse costituiscono un motivo di affinità tra tutte le forme di esistenza, che condividono l'esperienza degli stati emozionali, con il quale lo spettatore umano può comunque identificarsi, indipendentemente se sono stati espressi da una divinità, un dèmon o un animale.⁴²

Camatkāra è, allo stesso modo, un termine di notevole interesse così come è utilizzato da Abhinava: lasciato immutato nella traduzione di Gnoli, ma reso con «aesthetic rapture» da Pollock, ha un'origine onomatopeica, alludendo allo schioccare delle labbra nell'assaporare un cibo, ma un uso rilevante in ambito mistico-filosofico śivaite, a indicare il «meravigliato assaporamento» del Sé che i sensi rivolti all'interno procurano allo *yogin*.⁴³

41. Surendranath Dasgupta, *A History of Indian Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1922, vol. 1, p. 263 nota 1.

42. «The identification and therefore the state of generality required for the aesthetic experience postulates an affinity of nature (latent impressions, tendencies, instincts, etc.) between the spectator and the person represented. A.G. [says] that no being (animal or deity) exists with which man has no affinity of nature. The *saṃsāra* is beginningless and every man, before being that which he actually is, has been all the other beings as well. The consciousness of the spectator thus possesses (in other words, is varied by...) the latent impressions of all the possible beings and he is therefore susceptible of identifying himself in each of them» (Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience...*, cit., pp. 58-59 nota 2).

43. «Nello *yogin*, dunque, gli occhi e gli altri sensi, rivolgendosi verso l'interno, percepiscono la natura propria che tutta si diletta nella celebrazione del teatro del *saṃsāra*. Scomparsa ogni divisione con il rafforzarsi della rappresentazione,

Dunque, non solo il *rasa* è caratterizzato da una condizione percettiva che si differenzia sostanzialmente da qualsiasi altra, ma la forma di coscienza che gli è propria è paragonabile a una condizione che si eleva sensibilmente al di sopra dell'esperienza quotidiana, come una percezione priva di ogni *principium individuationis*: sta in questo la distinzione che, sulla scorta di Bhaṭṭa Tota, viene opposta da Abhinava alle interpretazioni dei suoi predecessori con l'eccezione di Bhaṭṭa Nāyaka, il quale invece – come abbiamo visto – aveva equiparato il *rasa* appunto all'esperienza alla “gustazione” del *brahman*, pur negando ad esso la qualità di percezione.

Rimozione degli ostacoli alla “gustazione”

Al fine di precisare il proprio discorso, e individuare il carattere specifico di questa particolare forma di percezione, Abhinava insiste sulla necessità che essa si realizzi in assenza di ostacoli (*vighna*), ai quali dedica una dettagliata esposizione, dal momento che la condizione di *camatkāra* può sorgere alla coscienza solo dopo che essi siano stati eliminati.⁴⁴

essi gustano il sapore di meraviglia in tutta la sua pienezza» (Vasugupta, *Gli aforismi di Śiva con il commento di Kṣemarāja*, a cura di Raffaele Torella, Adelphi, Milano 2013, p. 214-215). Qui Kṣemarāja, allievo di Abhinavagupta, commenta l'aforisma (*sūtra*) 11 del «terzo dischiudimento» («I sensi sono gli spettatori»).

«La sensibilità estetica (dice AG) non è altro che una capacità di “*camatkāra*” più elevata dell'ordinario. Un cuore opaco non *obstupescit*. La presenza del bello non suscita in lui commozione (*kṣobha*) o gustazione alcuna. L'esperienza estetica richiede, in effetto, un consenso dell'animo da parte dello spettatore o del lettore; e se costui difetta di sensibilità o ricettività estetica i suoni e le forme più ricchi del significato poetico passeranno, davanti a lui, in piena freddezza di cuore, senza suscitare eco o emozioni alcune. Come lo stato di coscienza estetico, l'esperienza religiosa richiede la presenza di una particolare ricettività, la quale consiste nella facoltà, innata e affinata con la consuetudine, di essere sensibile agli eventi ed ai movimenti che si producono in quelle zone più profonde della psiche, dove tutto non è ancora fatto materia, ma vibra, incandescente, in identità colla coscienza. Le anime “prive di cuore”, gli spiriti opachi, nulla avvertono di questa vita più profonda, straniata dallo spessore ordinario del conoscere concettuale e della parola. L'immagine di cui solitamente ci si serve, in queste scuole, per designare questa limpidezza perfetta di cuore e, quindi, questa totale apertura a tutti gli aspetti della vita e della coscienza che popolano il nostro orizzonte spirituale, è lo specchio. Il cuore dell'uomo sensibile è simile ad uno specchio senza macchie, che ad ogni cosa dà possibilità di riflettersi dentro di esso e diventare così vita della sua stessa vita» (Raniero Gnoli, *Il commento di Abhinavagupta alla Parātrīṣikā*, Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma 1985, p. 32 nota 90).

44. «Also in the ordinary world, indeed, the different words *camatkāra*, immer-

Stabilito che la rimozione degli ostacoli è compito di tutte le componenti della rappresentazione, la loro tipologia è la seguente (nella traduzione di Gnoli):

- a) the unsuitability, that is to say, the lack of verisimilitude;
- b) the immersion in temporal and spatial determinations perceived as exclusively one's own or exclusively those of another;
- c) the fact of being at the mercy of our own sensations of pleasure, etc.;
- d) the defective state of the means of perception;
- e) the lack of evidence;
- f) the lack of some predominant factor;
- g) and the presence of doubt.⁴⁵

L'assenza di verosimiglianza rende impossibile che lo spettatore sia coinvolto nella vicenda della rappresentazione [a], la percezione di peculiarità spazio-temporali proprie a un singolo individuo (personaggio, attore, spettatore), provoca la mancanza della necessaria generalizzazione [b], così com'è nel caso della prevalenza, in chi assiste, di sensazioni relative alla propria condizione personale del momento [c], mentre mezzi difettosi, ovviamente, precludono la capacità percettiva [d]. Inoltre, senza evidenza, cioè affidandosi a inferenza o testimonianza verbale, non è possibile una percezione diretta, quantunque diversa da quella ordinaria [e];⁴⁶ l'assenza di un fattore predominante (la relazione degli vari *bhāva* con lo *sthāyin*), nella combinazione che deve indurre alla "gustazione" del *rasa*, impedisce che le "impressioni latenti" trovino corrispondenza negli stati rappresentati [f]⁴⁷ e, infine, i vari *bhāva*, che possono essere riferiti a più stati, devono essere, di volta in volta, combinati in modo tale da escludere ogni dubbio sul loro oggetto di rappresentazione [g].

Tutte queste precauzioni sono, in realtà, sono le condizioni stesse che devono sussistere affinché la rappresenta-

sion (*nirveśa*), relish (*rasanā*), tasting (*āsvādana*), enjoyment (*bhoga*), accomplishment (*samāpatti*), lysis (*laya*), rest (*viśrānti*), etc., mean nothing but a [form of] consciousness completely free from any obstacles whatever» (Id., *The Aesthetic Experience...* cit., p. 62).

45. Ivi, pp. 62-63.

46. Quello che viene stimolato dalla rappresentazione attoriale (*abhinaya*) è «like a direct perception», che consiste in «a generalized state of evidence common to all the spectators and devoid of every possible obstacle» (ivi, pp. 69-70 nota 2, dove si citano altri passi dell'*Abhinavabhāratī* relativi a questo concetto).

47. «Even when their corresponding determinants are absent, it cannot be said that the permanent sentiments are non-existent, for it has been said that these, in the state of latent impressions, are present in all beings» (ivi, p. 77).

zione possa essere definita tale, cioè affinché il suo svolgimento possa suscitare la forma di coscienza non ordinaria in cui la “gustazione” avviene. Il *rasa* è esattamente ciò che viene gustato, la condizione di realtà non ordinaria in cui gli stati emozionali permanenti (*sthāyin*) compaiono al di fuori di ogni specificazione spazio-temporale o individuale. Per questo motivo, a prescindere dalla qualità gradevole o sgradevole dello stato emozionale nella sua condizione ordinaria, il *rasa* è connotato invariabilmente dalla sensazione di piacere.

Abhinava riassume la questione nel seguente modo (nella versione di Pollock):

Here is a synopsis of the whole matter: first of all, the idea that it is an actor we are seeing on stage is obscured by his costume – the crown, the headdress, and so on. But the notion that he is Rama, however much stimulated by the power of the literary text, does not come to rest on the actor because of dispositions of our consciousness that are old and deeply implanted. For this very reason the dimensions of time and space pertaining to both actor and character are eliminated. The sight of the physical reactions in the actor, the horripilation and so on, that serve to produce the convincing apprehension of desire when we observe them in the real world, gives us to understand the presence of desire in a way that is, as a result of the foregoing, unrestricted by time and space, and in which the viewer himself comes to participate thanks to his own predispositions toward desire. The understanding we have of such desire cannot, therefore, be one of indifference. Moreover, since we do not understand the desire as being brought about by a cause specific to oneself – a particular woman, say – there is no possibility of our wanting to possess her, embrace her, or the like; and since we do not understand it as exclusively concerning someone else, there is no possibility of hatred arising toward that person, or sorrow, or any other emotion. The desire is thus “commonized” and, when brought within our consciousness (whether consciousness is conceived of as a sequence of moments or as a unity), is the erotic *rasa*. This “commonizing actualization”, for its part, comes about through the aesthetic elements.⁴⁸

48. Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., pp. 203-204. A titolo di confronto, la traduzione di Raniero Gnoli è la seguente: «All this may be summarized in the following way: in the first place, the identity of the actor as such is concealed

Per evitare una discussione sulla terminologia che i diversi traduttori adottano, per la quale sarebbe necessario sviluppare il discorso ben oltre i limiti propri di questo saggio, seguendo il suggerimento dello stesso Abhinava (“Una volta stabiliti i fatti, le parole non meritano di diventare motivo di contesa”)⁴⁹, si assume qui che vi sia una concordanza riguardo alla materia generale.

L'obiettivo specifico del *nāṭya* è quindi suscitare uno stato della coscienza caratterizzato da una sensazione di piacere, nel quale le emozioni di base sono “gustate” in una modalità generalizzata, priva di ogni specificazione riguardo sia a chi le prova, sia a quando e dove sono provate. L'immedesimazione – utilizzando il concetto per una connessione insolita – non è dello spettatore con l'attore, né dell'attore con il personaggio, né dello spettatore con il personaggio, ma principalmente dello spettatore con lo stato emozionale, esperito in una condizione di coscienza non ordinaria.

La correlazione tra “gustazione” e percezione priva di ostacoli è forse l'aspetto dell'esposizione di Abhinava che caratterizza la sua interpretazione come essenzialmente diversa da quella di Bhaṭṭa Nāyaka; l'insistenza sul *rasa* come particolare modalità percettiva che possa elevarsi alle forme di coscienza concesse solo ai praticanti di severe discipline, è visibile nel passo dove esplicitamente si segnalano le differenze sia con la percezione diretta dei movimenti mentali

by the tiaras, headwear, etc.; in the second place, the idea that he is Rāma, etc., aroused by the power of the poem, nevertheless does not succeed in imposing itself upon the idea of the actor, for the latent traces of the said idea are strongly impressed in the spectator's minds. For this very reason, the spectator is no longer living either in the space and time of Rāma, etc., nor in the space and time of the actor as such. Acts of horripilation, etc., which have repeatedly been seen by the spectator in the course of everyday life as indexes of delight, etc., serve, in this case, to make known a delight, etc., uncircumscribed by either time or space. In this delight, just because he possesses the latent traces of it in himself, the Self of the spectator also actively participates. For this very reason, this delight is perceived neither with indifference, from the outside, nor as it were linked with a particular [ungeneralized] cause – for in this case, intrusion by pragmatic requirements, interest of gain, etc., would occur – , nor again as if it exclusively belonged to a defined third person – for, in this case, sensation of pleasure, hatred, etc. would occur in the spectator. Thus, the Erotic Rasa is simply the feeling of delight – a feeling, however, which is both generalized and the object of a consciousness, which may be either single or develop consecutively. The task of generalization is carried out by the determinants, etc.» (*The Aesthetic Experience...* cit., pp. 86-87).

49. Cfr. *infra*, p. 50 e nota 61.

altrui propria degli *yogin*,⁵⁰ sia con l'esperienza della beatitudine propria degli adepti di ordine più elevato. Queste forme di coscienza, pur prive di ostacoli, mancano l'una di evidenza e l'altra di un oggetto, mentre tutte – e qui sono comprese le percezioni delle emozioni tramite le forme di cognizione ordinaria – sono prive di bellezza.⁵¹

La coscienza della “gustazione”

La forma di coscienza pertinente alla “gustazione” del *rasa* sembra perciò situarsi in un territorio di mezzo tra l'esperienza della realtà ordinaria e l'esperienza unificante che annulla ogni opposizione, tra una soggettività che si confronta con gli oggetti dell'esperienza e intrattiene con essi relazioni interessate e l'assoluta indifferenziazione dell'esperienza mistica, la con-fusione di oggetto e soggetto che il termine “coscienza” è inadeguato ad esprimere, per l'indistinzione che la contraddistingue.

Con la prima, l'esperienza del *rasa* condivide lo statuto di forma di cognizione, con la seconda la natura di *camatkāra*, ma non può essere assimilata né all'una né all'altra, pur avendo elementi in comune con entrambe. Tuttavia, al contrario delle esperienze che derivano dalla costante applicazione di un metodo disciplinare (*yoga*), essa è aperta a chiunque si mostri disposto: d'altronde, la richiesta degli dèi che aveva indotto Brahmā all'invenzione del *nāṭya* riguardava un «oggetto di svago», e quindi un'esperienza piacevole, che avesse come obiettivo l'educazione alla dottrina dei Veda, come è messo costantemente in evidenza nella parte conclusiva del primo capitolo del trattato.

Questo aspetto, che non pare affatto accessorio, non sembra essere adeguatamente motivato nei commenti e nelle interpretazioni successive. Anzi, secondo alcuni (Ānandavardhana nel *Dhvanyāloka*, Bhaṭṭa Nāyaka, il

50. «[Poi, volgendo la capacità correlativa] alla condizione d'esercizio della [propria] cognizione (*pratyaya*), si dà la comprensione dell'effettivo statuto] dell'altrui (*para*) plesso delle cognizioni (*citta*). Tuttavia questa [comprensione] non è dotata di un supporto oggettuale, per il fatto che il suddetto [plesso cognitivo] non può essere oggetto [della conoscenza di alcuno]» (Patañjali, *Yogasūtra*, a cura di Federico Squarcini, Einaudi, Torino 2015, p. 30 (III, 19-20).

51. Cfr. Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., p. 202; Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience...* cit., p. 82.

Daśarūpa di Danamjaya),⁵² l'esperienza sembra unicamente giustificata dalla gratificazione che offre ed escludere ogni ricaduta sulla formazione individuale.

Peraltro, il consenso generale sulla capacità del *sahṛdaya*, “colui che ha cuore, sensibilità”, di poter gustare il *rasa* anche senza l'ausilio della rappresentazione drammatica, farebbe propendere per un'idea di fruitore ideale già ben avanzato nei gradi della conoscenza, mentre proprio alla base della richiesta degli dèi sta la ricognizione che la condizione d'infelicità del mondo può essere alleviata soltanto da una più ampia diffusione della dottrina vedica, comunicata in una forma di universale comprensione.

Rasa ed educazione

L'unico a integrare la propria teoria con una spiegazione del motivo per cui l'esperienza del *rasa*, affrontata nel contesto della rappresentazione del *nāṭya*, è ancora Abhinava, che imposta una diretta correlazione tra gli *sthāyin* e i quattro fini dell'uomo secondo la concezione pan-indiana, cioè *kāma* (amore, piacere), *artha* (ricchezza, benessere materiale), *dharma* (dovere religioso e morale) e *mokṣa* (la liberazione dal ciclo delle rinascite). Alcuni stati emozionali permanenti, secondo la sua interpretazione, sono predominanti rispetto agli altri perché conducono direttamente alla realizzazione dei fini:

The most essential aesthetic components are those several forms of consciousness that pertain to the ends of man: love, wealth, morality, and liberation. Thus, the stable emotion of desire pertains to love as well as to forms of wealth and morality that are necessarily related to love; the stable emotion of anger pertains to wealth in those dramatic forms where anger is predominant, and can even eventuate in love or morality; the stable emotion of determination

52. Cfr. Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., p. 32 e relativi rimandi. Da notare che, nel suo commento ad Ānandavardhana, Abhinavagupta sembra condividere questa posizione, che successivamente verrà corretta. Per quanto riguarda Danamjaya, il suo denso compendio della tradizione sulle “dieci forme” del *nāṭya* (ultimo quarto del x secolo) esordisce con un ironico omaggio a chi non è capace di riconoscere che il piacere è l'essenza della rappresentazione drammatica, sostenendo che conoscenza e istruzione derivano dalle opere “storiche” (*itihāsa*) (cfr. Danamjaya, *The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy*, a cura di George C. O. Haas, Columbia University Press, New York, 1912, p. 3).

can eventuate in any of the ends of man, morality and the rest; and last, impassivity, when it is the stable emotion and consisting largely in dispassion brought about by true knowledge, is the means of liberation. Hence, these four stable emotions are the most essential.⁵³

Quantunque la traduzione inglese dei termini mostri qualche prevedibile discrepanza con le scelte operate da Ghosh nella sua versione del *Nāṭyaśāstra*, ciò che sale qui all'evidenza al di sopra di ogni altro aspetto è l'aggiunta di un ulteriore *sthāyin* al novero di otto menzionati da Bharata, ovvero *śama* (che potrebbe essere reso come "assenza di passioni"); a questo corrisponde, naturalmente, l'aggiunta del *rasa* corrispondente *śānta* ("tranquillità, serenità"), di cui altrove nel commento è discussa la legittimità della sua inclusione dell'elenco e sostenuta la sua qualità di "sintesi" di tutti gli altri *rasa*. Poiché *mokṣa* è il *paramārtha*, ovvero il fine supremo dell'uomo, la ragione è evidente, nella misura in cui la "guastazione" di questo stato equivarrebbe alla sua realizzazione.

La questione, naturalmente, è stata ampiamente dibattuta e gli studiosi si sono interrogati soprattutto sul motivo per cui Abhinava che, al contrario di altri commentatori o teorici, appare solitamente molto rispettoso del dettato di Bharata (fino ad avventurarsi, per avvalorarlo, in complicate esegesi che possono apparire forzature del senso), si sia reso responsabile di un intervento di integrazione della dottrina non suffragato da sufficienti evidenze testuali.

L'ipotesi che il testo del *Nāṭyaśāstra* sul quale il filosofo aveva impostato la sua esegesi – poi andato perduto – contenesse effettivamente il riferimento a un nono *rasa*, indica una possibilità; un'altra è che l'introduzione nel nono *rasa* fosse il sintomo di un incipiente percorso verso una sintesi più ampia, cioè del suo pensiero estetico con quello filosofico-teologico, così come sarebbe stato sviluppato successivamente.⁵⁴

In questa sede conviene esclusivamente cercare di esaminare la relazione che l'introduzione del nono *rasa* può

aA

53. Ivi, p. 198.

54. Su queste implicazioni e per la traduzione dei passi dell'*Abhinavabhāratī* relativi al nono *rasa*, cfr. V. Raghavan, *The Number of Rasas*, Adyar Library and Research Center, Madras 1967; Jeffrey L. Masson e M.V. Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy* cit.; Edwin Gerow, *Abhinavagupta's Aesthetics* cit.

intrattenere con l'interpretazione che Abhinava costruisce appoggiandosi alle ripetute rivendicazioni di Brahmā circa la funzione educativa della propria invenzione.

(Pre)disposizioni e impressioni

Il processo che conduce, attraverso l'esperienza non ordinaria della rappresentazione, alla consapevolezza di quali condotte debbano essere tenute nell'esistenza quotidiana, viene descritto come segue:

Firstly, in drama there is the absence, within us, of the intention: "Today I must do something practical" and the presence, in its place, of the intention: "Today I am going to enjoy sights and sounds of a non-ordinary nature deserving of attention, which will arouse, at the end, non sensation of disgust and whose essence is a generalized pleasure shared by all the spectators. The relish of suitable vocal and instrumental music makes then the spectator forget about his practical existence (*sāṃsārikabhāva*), and, his heart consequently being turned as clear as a spotless mirror he becomes capable of identifying himself with the mental states of sorrow, delight, etc., sprung from the sight of the gestures and other species of representation. Listening to the recitation makes the spectator enter into the life of a character different from himself, and, as a result, there grows up in him a cognition whose object is Rāma, Rāvaṇa and so on. This cognition is not circumscribed by any limitation of space and time, and is free from all those forms of thought concerning which is the matter of knowledge, which is either mistaken, or uncertain, or probable, etc. That is not all. The spectator is accompanied by the impression of this cognition (whose object was Rāma, etc.) and then by a kind of *camatkāra* for several days. These impressions are evidenced, in their turn, by other ones, deposited within him by the direct perception of the various pleasure-producing things – women, vocal and instrumental musics – which accompanied the performance. These last impressions are the very cause of the continuation of the first ones. But let us revert to the spectator. His own self continues to be merged in the represented exploits, and through it, he goes on seeing everything in this light. This impression of the vocal and instrumental musics and of the other delightful things – that, as we have seen, accompany the relish of Rasa, are not to be compared to [the pleasure

given to us by the sight of] our beloved one, and colour the consciousness in a special way – gives birth, within him, to a kind of injunction suitable to be expressed by the optative mode, that is: “Such-and-such a thing (must happen) to those who do such-and-such a thing”. This injunction is free of every spatial and temporal specification. The afore-mentioned impression by virtue of the Rasa-experience, remains deeply fixed in the heart, like an arrow, in such a way that by no possible effort can it be ease, let alone extracted. Thanks to it, the desires of attaining the good and abandoning the bad are constantly present in the mind of the spectator, who accordingly does the good and avoids the bad.⁵⁵

Questo lungo passo, che si è ritenuto opportuno riportare integralmente, segue direttamente l’asserzione della superiore capacità che il *nāṭya* – rispetto alla poesia letta o ascoltata – ha di modificare lo stato della coscienza dello spettatore. La combinazione di tutte le componenti della rappresentazione non ha qui la funzione di trasmettere informazioni che siano oggetto di una cognizione simile a quella delle cose ordinarie, ma di condurre a un’esperienza che – come spesso Abhinava non manca di ripetere – è deliberatamente sottratta ad ogni specificazione spazio-temporale ed è priva delle categorie cognitive che caratterizzano l’esperienza quotidiana.

Tuttavia, l’esperienza di questa forma di coscienza – sebbene sia limitata al tempo della rappresentazione – non è separata dall’esistenza ordinaria, rendendo il cuore (la sensibilità) dello spettatore permeabile a impressioni che sono, in successione, prima relative alla cognizione del comportamento del personaggio in una determinata condizione, poi all’effetto dei vari elementi artistici della rappresentazione, che contribuiscono alla loro permanenza. Queste impressioni, quindi, sembrano fissarsi e indirizzare il comportamento dell’individuo nell’esistenza quotidiana.

Il termine che viene reso con *impressions* è *saṃskāra*, ovvero quello che indica una parte delle “impressioni latenti” che ogni individuo porta depositate in sé e, nel corso della rappresentazione, permettono l’identificazione con le emozioni espresse dal personaggio/attore; come abbiamo visto,

consuetamente esso indica, a differenza di *vāsanā*, “impressioni” che l'individuo raccoglie nel corso della propria esistenza.

Lo stesso termine compare più volte, prima come *intention* e poi come *impression*; nel primo caso, va a indicare la predisposizione dello spettatore a un'esperienza che è dissimile da quella quotidiana, mentre più sotto dà conto dell'effetto dell'esperienza stessa. La differenziazione nel contesto è giustificata dal fatto che, nel primo caso, è espresso un atto volitivo, mentre successivamente il senso implicato è che durante la “gustazione”, nella fase in cui si manifesta la forma di coscienza tipica del *rasa*, la mente/psiche/cuore (sensibilità) dello spettatore, senza volontario consenso, è permeabile all'ingresso di ulteriori impressioni che, una volta impiantatesi, sono in grado di influenzare, pure inconsciamente, la sua volizione in merito ai comportamenti da adottare nell'esistenza quotidiana.

Poiché *saṃskāra* ha anche un uso in contesti rituali,⁵⁶ si potrebbe supporre che l'effetto suggerito in questo passo sia affine e consista, anziché nel rimuovere predisposizioni (o “impressioni latenti”) eventualmente nocive dall'individuo, nell'aggiungerne di benefiche, rinsaldate dall'eccezionalità dell'esperienza che, in questo caso, equivarrebbe appunto alla partecipazione a un rito.

A prescindere dalla sostenibilità di questa supposizione, che non dispone di elementi ulteriori per essere convalidata, tanto più che il testo sembra ben lungi dall'essere risolto dalle traduzioni, si può comunque affermare che la visione di Abhinava in merito alla proprietà educativa del *nāṭya* esclude ogni azione di tipo “didattico” nel senso comunemente inteso, ovvero l'indicazione di un percorso tra entità concettuali verso una mèta prestabilita, appreso in tutte le sue tappe e successivamente replicato nelle circostanze appropriate. In altre parole, la dimensione cognitiva dell'esperienza sussiste proprio nella misura in cui essa contraddice le modalità di cognizione e di apprendimento ordinarie.

56. Il significato letterale di *saṃskāra* è «“fattore”, ossia elemento con-facente e con-causante, fattore con-comitante, ma in ambiti rituali è una pratica “con-facente” ossia che avvia, accompagna, rende idonei, fa essere adatti a una fase della vita successiva» (Patañjali, *Yogasūtra* cit., p. 67 nota 30).

Se il termine «apprendimento» ha qui significato, esso lo ha secondo un'accezione neurofisiologica più che psicopedagogica, cioè come risultato di un condizionamento che trova la sua procedura in un'esperienza singola piuttosto che ripetuta, ma sviluppata in circostanze che, presumibilmente, ne amplificano l'effetto. Se *rasa* e catarsi aristotelica possono essere considerati come descrizioni del medesimo fenomeno, questo è sicuramente l'aspetto comune che più li avvicina.

L'esperienza del nāṭya come ri-percezione

Nel suo commento al *Dhvanyāloka* di Ānandavardhana, Abhinava aveva citato direttamente il suo maestro Bhaṭṭa Tota per l'equiparazione – attraverso *rasa* e *nāṭya* – di piacere e conoscenza, intesa come conoscenza dei Veda, ovvero dei quattro fini dell'uomo.⁵⁷ Questa equazione, fatta propria, è coerente con l'insistenza, sensibile nel commento al primo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, sull'identificazione del trattato con il quinto Veda. In base a questo, chi sosteneva che il fine del *rasa* fosse esclusivamente il piacere, non aveva bisogno di confutazione, giacché la conoscenza vi era compresa.

A questo punto, tenendo presente che l'equiparazione tra piacere e conoscenza ha come termini intermedi *rasa* e *nāṭya*, è possibile anche riconsiderare la questione a ritroso, riflettendo sulla particolare luce in cui si risolvono i dibattiti sul *rasa* nell'esposizione complessiva dell'*Abhinavabhāratī*, ove si individua appunto nel *nāṭya* stesso la forma di coscienza che corrisponde alla “gustazione” del *rasa*. Questa riconsiderazione appare importante dal momento che, laddove si era già consolidata una tradizione interpretativa intorno alla natura del *rasa* e alle modalità della sua presenza o manifestazione, essa aveva avuto il suo sviluppo concentrandosi sulla produzione letteraria e non sull'aspet-

aA

57. «[T]he subjection of a man to the relishing of the *rasas* by a literary construction of the *vibhāvas*, etc., appropriate to *rasa*, serves at the same time for the instruction (*vyūlpatti*) that naturally results. In this way [literary] delight (*pratīti*) is an aid to instruction. Our teacher [Bhaṭṭatauta] has put the matter thus: “*Rasa* is delight; delight is the drama; and the drama is the Veda [the goal of wisdom]”. Delight and instruction are not different in nature, because they occupy a single realm» (*The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, a cura di Daniel H.H. Ingalls, trad. ingl. di Daniel H.H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson, M.V. Patwardhan, Harvard University Press, Cambridge-London, 1990, p. 437).

to performativo, sebbene in certi casi sia evidente che il riferimento non è tanto alla lettura quanto all'ascolto.

Poiché il concetto di *rasa* è introdotto nella cultura indiana appunto dal *Nāṭyaśāstra*, quello che Abhinavagupta sembra impegnato a fare, in mancanza di una corrispondente tradizione in materia, è definire nel dettaglio che cosa è il *nāṭya*, e quale è la peculiarità che lo differenzia da altre forme artistiche.

Nella citazione del commento al primo capitolo riportata più sopra, dove si definisce ciò che il *nāṭya* non è, si introducono elementi che escludono la sua dimensione di realtà, similitudine, imitazione, metafora ecc., concludendo che tutte queste forme di cognizione mancano di "generalizzazione" e lasciano quindi lo spettatore in uno stato di indifferenza, perché – è implicito – corrispondono a ciò che risulta quotidianamente dall'esperienza ordinaria.

Il commento sviluppa quindi al sua esposizione, toccando il concetto di generalizzazione e di funzione educativa come sono stati esposti sopra, per affrontare l'espressione *bhāvanukīrtana* («rappresentazione degli Stati» nella traduzione di Ghosh) e chiarire in che cosa essa si differenzia da *anukaraṇa*, che è riproduzione o imitazione.⁵⁸

In parallelo all'esegesi del *rasasūtra*, che si era sviluppata confutando le posizioni di chi ne asseriva la natura di percezione di una riproduzione (o imitazione), Abhinava discute se il *nāṭya* stesso abbia natura di riproduzione, proponendo una sua definizione che appare, in prima battuta, l'esordio di un ragionamento circolare, poiché afferma che, in realtà, esso consiste in una particolare forma di cognizione, definita *anuvyavasāya* («re-perception» o «reflexive consciousness»), utilizzando un termine dai ben precisi riferimenti nel pensiero filosofico indiano.

Secondo la scuola *nyāya-vaiśeṣika*,

a cognition is not inferred from the cognizedness of its object, as the Bhāṭṭa holds. Nor is it cognized by itself, as the Buddhist idealist, the Jaina, and the Vedāntist hold. A cognition is perceived by another cognition which is called *anuvyavasāya*. A cognition is directly apprehended by internal perception. According to the Nyāya-Vaiśeṣika,

58. Cfr. *supra*, pp. 10-11.

therefore, a cognition can never turn upon itself to make itself the object of cognition. Though a cognition manifests another object (*paraṇprakāśaka*) it can never manifest itself (*svaṇprakāśaka*); it is other-manifesting but never self-manifesting. But though a cognition is not manifested it can be manifested by itself, it can be manifested by another cognition. A cognition is perceived by another cognition through the mind.⁵⁹

L'appartenenza a una diversa scuola di pensiero, posizione da cui in altre opere sono espresse severe critiche alle teorie *nyāya-vaiśeṣika*, non impedisce, infatti, l'introduzione nel contesto dell'*Abhinavabhāratī* di un termine che, peraltro, è disapprovato da tutte le altre correnti filosofiche indiane, unanimi che l'ammettere il concetto di una "cognizione della cognizione" comporterebbe un *regressus ad infinitum*, implicando che possano realizzarsi ulteriori cognizioni di ordine via via più elevato.⁶⁰ Il termine è deliberatamente inserito al momento di tirare le fila, al termine del commento al primo capitolo, del ragionamento che aveva sostenuto la essenziale differenza del *nāṭya* da qualsiasi altra forma di percezione/cognizione/coscienza e avere così completato l'inquadramento della questione reputato necessario come introduzione; la chiusa, infine, è la seguente:

To sum up, drama is only a "narration" (*kīrtana*), made up of a re-perception, a form of consciousness affected by discursive cognitions (*rūṣitavikalpasamvedana*) – it is, indeed, thus perceived – and not a form of reproduction. If, however, you say that it is a reproduction, in the sense that it follows the "production" of real, ordinary life, there is no fault. Once facts have been clearly determined, words do not deserve to be a source of disagreement.⁶¹

59. Jadunath Sinha, *Indian Psychology* cit., p. 214.

60. La conoscenza da parte di Abhinava del *Nyāyasūtra* di Gautama è testimoniata nel capitolo iniziale dello stesso commento, dove viene citato I.1.24. Circa le critiche al concetto di *anuvyavasāya*, cfr. Jadunath Sinha, *Indian Psychology* cit., pp. 214-221.

61. Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience...* cit., p. 101. Per un confronto: «Hence, drama is a "narration" that consists of a reflexive consciousness "laden" with conceptual sense experience of the sort earlier described; for drama is made known by this kind of awareness. What drama is not is an imitation. There is no harm, of course, in saying that it is "imitation" (*anu-karāṇa*) in the sense that it "accords with" (*anu-sāri-*) the "doings" (*karāṇa*) of the real-world characters, since the use of such terminology is not a source of controversy so long as the

Dal confronto con l'altra traduzione disponibile, riportata in nota, si può individuare chiaramente come il plesso percezione/cognizione/coscienza crei notevoli problematiche di resa, come una sovrapposizione concettuale che, apparentemente, non può essere risolta in modo univoco facendo uso delle categorie che utilizziamo consuetamente per la descrizione dei fenomeni psicologici.

Questa definizione, peraltro, si riferisce al *nāṭya* appunto come fenomeno psicologico, individuando la sua particolarità proprio nella modalità della sua esperienza da parte dello spettatore e non nelle caratteristiche che ne segnalano la peculiarità nel novero dei generi artistici; in altre parole, si privilegia la modalità di percezione sulla modalità di produzione, ovvero il fine sul mezzo.

Come una percezione diretta

L'obiettivo è quello di giungere a una "percezione diretta" (*pratyakṣa* o *sākṣātkāra*), ovvero la percezione che permette di stabilire realtà di ciò di cui si fa esperienza. *Pratyakṣa* è la percezione attraverso i sensi (in essi è compresa anche la mente come "senso interno", opinione comune alle diverse scuole filosofiche indiane, a prescindere dalle specifiche definizioni come materia sottile, funzione o processo), che permette una conoscenza certa relativamente a un oggetto in uno spazio e in un tempo determinati, ovvero proprio quel tipo di cognizione che preclude il *rasa*. La *anuvyavasāya* è perciò solo "simile a una percezione diretta" e, nello stesso tempo, una "cognizione di secondo livello", perché mediata da un processo mentale. Nella traduzione di Gnoli, è assimilabile ad «a form of consciousness affected by discursive cognitions», per cui le rappresentazioni mentali (*vikalpa*), ovvero il conoscere discorsivo che è proprio dell'esperienza ordinaria, basato sulla differenziazione e particolarizzazione delle cognizioni, influenza l'atto stesso di percepire trasformandolo nella coscienza della percezione.⁶²

actual distinction is kept securely in mind» (Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., p. 222).

62. In questa definizione è forse presente l'intento di differenziare il concetto da quello espresso nel *Nyāyasūtra* di Gautama (1.1.4), dove la "percezione diretta" è equiparata a una cognizione determinata ma priva di espressione concettuale.

In altre parole, l'esperienza cosciente individua elementi potenzialmente oggetto di cognizioni differenziate (il personaggio, l'attore, lo spettatore stesso come soggetto), ma il processo di generalizzazione che è sviluppato dalla combinazione delle componenti estetiche contraddice il carattere abituale di tali cognizioni come portato dell'esperienza diretta, poiché ciò che si avverte è la comunanza tra l'espressione attoriale delle emozioni e la percezione di esse nel corpo-mente dello spettatore.

L'eliminazione degli ostacoli alla manifestazione del *rasa* dovrebbe perciò permettere allo spettatore di immergersi nella percezione della propria percezione che, a motivo della generalizzazione dell'esperienza, è avvertita come una "gustazione" stupefatta dell'unificazione delle emozioni in una forma di coscienza preclusa all'esperienza ordinaria.

Da un altro punto di vista, ciò che è tradotto con "ri-percezione" potrebbe invece essere inteso, stante il prefisso *anu-*, in parallelo al "ri-produzione" di *anukarāṇa*, come una "percezione successiva" che segue l'emergere alla coscienza dell'"impressione latente" presente nella psiche dello spettatore: nelle condizioni della rappresentazione, la coscienza dell'impressione latente catalizza l'emergere del *rasa*. La percezione "ripetuta" secondo questa nuova modalità ha il carattere di una "gustazione" perché l'emozione si manifesta nella mente e nel corpo nella sua forma assoluta, libera da ogni costrizione spazio-temporale e comune a tutti gli individui.

In ogni caso, ciò che si caratterizza come "coscienza" non è riferibile all'attività mentale del singolo individuo-spettatore, ma nella percezione – o, se vogliamo, "ri-percezione" – dell'emozione come qualcosa di appartenente indifferentemente a ogni individuo, compresi il personaggio e l'attore che ne sono il tramite, tanto che la forma di coscienza che si realizza potrebbe esser definita come "sociale". L'emozione, allora, non è percepita come connessa a sensazioni di piacere e dolore, così come è tipico dell'esperienza individuale, ma "gustata" come una realtà super-individuale.⁶³

63. Cfr. K. Ramakrishna Rao, Anand C. Paranjpe, *Psychology in the Indian Tradition* cit. pp. 185-186.

La complessità della teoria e le incertezze nella resa terminologica non ci permettono di andare oltre nelle ipotesi, nella speranza che in futuro l'aggiunta di altri elementi alle nostre conoscenze in proposito possa contribuire porre le basi per una comprensione più approfondita; sfortunatamente, i documenti interni alla tradizione indiana dei secoli successivi non ci offrono ulteriori approfondimenti della questione nella direzione indicata da Abhinava, privilegiando invece, secondo un intento manualistico, la sintesi della tradizione passata – quand'essa è disponibile per essere ricostruita – alla discussione teorica.

Tradizioni e culture

Tutte queste limitazioni, tuttavia, non sembrano minimamente diminuire l'interesse che le teorie sul *nāṭya* stimolano – al contrario, rischiano magari di concedere troppa libertà al lavoro interpretativo – in particolare secondo un'ottica comparativistica, nei cui termini assistiamo all'affermarsi di un atteggiamento nei confronti delle arti performative affatto privo dei pregiudizi di ordine religioso, filosofico, sociale ecc., che hanno accompagnato l'evoluzione di queste stesse arti in Occidente.

Dove le circostanze storico-culturali hanno reso possibile tale atteggiamento, l'esperienza propria dello "spettacolo" è stata considerata un'occasione per la formazione individuale che va ben oltre le dinamiche convenzionali di una relazione educativa, ponendo l'emozione al centro di un processo cognitivo nel quale mente e corpo risultano intimamente connessi in uno stato della coscienza non ordinario.

A differenza della tradizione occidentale, il percorso della riflessione indiana sulle arti performative, pur nell'incompletezza con cui ci è pervenuto, ci segnala gli snodi di un dibattito al quale, nel tempo, prendono parte le personalità di maggior spicco di quella cultura, non per confrontarsi su questioni di opportunità morale o sociale delle rappresentazioni, ma per vagliare le dinamiche dell'esperienza cui esse sottopongono lo spettatore.

L'esordio del *Nāṭyaśāstra*, del resto, imputando alle divinità l'origine delle arti performative, non lasciava presagire diversamente, dal momento che la sua collocazione nella mitologia garantiva alla disciplina una dignità paragonabile

a quella di attività ben più elevate. Giustapposto ai quattro Veda, il trattato di Bharata ne condivide le qualità: la sua pratica, come quella degli atti prescritti, tende alla realizzazione dei quattro fini dell'uomo, come il testo detta espressamente, sebbene alcuni commentatori sostengano che l'esperienza del *rasa* sia superiore e preferibile a qualsiasi acquisizione di conoscenze; chi, invece, come Abhinava, la distingue per la sua specificità, caratterizzandola per le sue differenze dall'esperienza mistica, ne sottolinea la proprietà di fornire un superamento della condizione terrena che, sotto certi aspetti, è equivalente, perché – come quella – si presenta come uno stato in cui il *principium individuationis* si dissolve in un senso di partecipazione al tutto.

La qualità caratteristica del *rasa* risiede nella sua natura “terrena” di percezione/cognizione, nella sua attingibilità mediante mezzi che non trascendono i sensi, ma che su di essi – mente compresa – si stabilisce, rendendoli anch'essi parte del tutto. Spingerla fino alle vette dell'esperienza yogica equivale invece a restringerla a chi i sensi li avrebbe già dominati e disporrebbe, di conseguenza, di altri mezzi per fondersi col tutto. L'invenzione di Brahmā parrebbe allora un accessorio superfluo, perché non era certo ai mistici che deve essere trasmessa la conoscenza vedica.

All'altezza cronologica della fine del x secolo, il dibattito in India sulle arti performative si sviluppa lungo queste coordinate filosofico-religiose; in Europa, dove gli spazi teatrali erano stati abbandonati e le attività che un tempo vi avevano luogo bandite e disperse ai margini della società, alcuni monaci, al riparo nelle loro abbazie, cominciavano a interrogarsi sull'opportunità di introdurre azioni dialogate nella liturgia pasquale...

aA

Il pensiero psicologico di Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934) è, a tutt'oggi, oggetto di ricostruzioni e controversie, che derivano perlopiù dalla complessa vicenda della pubblicazione delle sue opere postume, a partire dalla destalinizzazione fino agli anni novanta del secolo scorso, contraddistinta da cure editoriali non sempre fedeli al dettato dell'autore, e dal diffondersi intorno alla persona di un'aura di emanazione più culturale che scientifica (a partire dal titolo di «Mozart della psicologia» conferitogli al momento della diffusione delle traduzioni in Occidente), sottoposta solo negli ultimi anni a una revisione fondata su dati comprovati e sull'analisi dei testi che possono essere attribuiti con certezza alla sua penna.¹

La porzione della sua opera che verrà qui affrontata permette, naturalmente, solo uno sguardo parziale sullo sviluppo di un pensiero che, per potersi consolidare in un sistema teorico completo, avrebbe forse avuto necessità di

55

1. Cfr. Aa. Vv., *Revisionist Revolution in Vygotsky Studies*, a cura di Anton Yasnitsky e René van der Veer, Routledge, London-New York 2016, in particolare il cap. iv, pp. 71-92 (René van der Veer e Anton Yasnitsky, "Vygotsky the published: who wrote Vygotsky and what Vygotsky actually wrote").

estendersi in un arco temporale più ampio di quello concesso allo psicologo bielorusso; tuttavia, gli scritti che trattano specificamente dell'esperienza estetica, tra gli esordi del percorso di studioso e gli ultimi contributi offerti alle stampe,² quantunque abbiano ricevuto da parte delle comunità accademiche un'accoglienza più tiepida delle opere dedicate alla psicologia dello sviluppo, non possono in alcun modo essere ritenuti soltanto testimonianze di un percorso parallelo e secondario, ma ne costituiscono l'integrazione necessaria.

Psicologia dell'arte: metodologia e obiettivi

Il testo dal quale partire è *Psichologija iskusstva (Psicologia dell'arte)*, redatto tra il 1925 e il 1926 dai materiali utilizzati da Vygotskij per la tesi dottorale, ma pubblicato soltanto nel 1965 in prima edizione, sostituita appena tre anni dopo da una seconda, resa possibile dal ritrovamento della bella copia del manoscritto con le correzioni dell'autore nell'archivio personale di Sergej Ejzenštejn, che era stato per un periodo molto vicino al circolo di studiosi che, a partire dalla prima metà degli anni venti, si era raccolto intorno a Vygotskij e Aleksandr Lurija.³

Secondo gli studi più recenti, l'affidabilità del testo è da ritenersi alta, sia per i riferimenti che compaiono in altre opere presumibilmente non ritoccate dopo la sua morte, sia per l'attenta cura editoriale di Vjačeslav Vs. Ivanov.⁴ Curiosamente, *Psicologia dell'arte* è stato il secondo libro di Vygotsky pubblicato in Occidente, dopo *Pensiero e linguaggio*,

aA

2. Tra il 1927 e il 1928, Vygotskij aveva pubblicato in «Sovetskoe Iskusstvo» (8, 1927, pp. 5-8; 1, 1928, pp. 5-7) un articolo che riprendeva alcuni temi esposti in *Psicologia dell'arte*. Una traduzione in inglese è reperibile in João Pedro Fróis, *Introductory Note to "Contemporary Psychology and Art: Toward a Debate" by Lev S. Vygotsky*, «Journal of Aesthetic Education», 45, 1, 2011, pp. 107-117.

3. Cfr. Anton Yasnitsky, "Unity in Diversity: the Vygotsky-Luria circle as an informal personal network of scholars", in Aa. Vv., *Revisionist Revolution...* cit., pp. 36-37.

4. Cfr. Ekaterina Zavershneva, "Vygotsky the unpublished: an overview of the personal archive (1912-1934)", ivi, p. 94; René van der Veer e Anton Yasnitsky, "Vygotsky the published..." cit., pp. 91-92. Ciononostante, non tutto ciò che era stato eliminato nella prima edizione compare nella seconda, come ad esempio la citazione di Lev Trockij da *Letteratura e rivoluzione*, che è stata reintegrata solo nell'edizione russa del 2008. Cfr. Jennifer Fraser and Anton Yasnitsky, "Deconstructing Vygotsky's victimization narrative: a re-examination of the "Stalinist suppression" of Vygotskian theory", ivi, pp. 61-62.

nonostante il relativo interesse che ha suscitato inizialmente nell'ambito degli studi psicologici.⁵ Qui si farà riferimento all'(unica) edizione italiana, pubblicata nel 1972 e mai più ristampata.

Il progetto che sottende il volume è certamente ambizioso, dato che mira a porre le basi per una psicologia dell'esperienza estetica muovendo dalla critica degli approcci correnti, esplicitata da una premessa metodologica che afferma la necessità di superare la dicotomia consolidata tra «estetica dall'alto», metafisica e idealistica, ed «estetica dal basso», empirica e positivista – entrambe in difficoltà nell'integrare l'aspetto sociale dei fenomeni alla luce delle loro categorie – per riformulare la questione, alla luce del pensiero marxista, secondo una concezione affatto diversa del rapporto tra individuo e società:

Si presuppone così che esista dapprima una vita psichica individuale, e che poi, dall'azione reciproca di queste individuali psicologie, ne scaturisca una collettiva, comune a tutti quei dati individui. La psicologia sociale nasce, così, come una psicologia di individualità accozzate insieme, allo stesso modo che una folla risulta dal raccogliersi insieme di tante persone isolate, seppure gode poi di una sua particolare psicologia. In tal modo, la psicologia sociale non marxista intende la socialità in maniera rozzamente empirica, semplicemente come folla, come collettivo, come rapporto contingente con gli altri. La società è concepita come un raggruppamento di persone, come una circostanza supplementare all'attività dell'uomo singolo. Non ammettono, questi psicologi [il riferimento è, tra gli altri, a Bechtereve, Mc Dougall, Le Bon e Freud], l'idea che nella più intima, più personale dinamica del pensiero e del sentimento, la vita psichica dell'individuo sia pur sempre sociale e socialmente condizionata.⁶

5. Nell'ultimo ventennio si sono comunque succeduti alcuni articoli che hanno posto l'accento sulla teoria dell'arte elaborata da Vygotskij, anche in rapporto allo sviluppo complessivo del suo pensiero psicologico. Cfr. David W. West, *Lev Vygotsky's Psychology of Art and Literature*, «Changing English», 6, 1, 199, pp. 47-55; Id., *Psychologies of Art and Literature: a comparison of the work of I.A. Richards and L.S. Vygotsky*, «Changing English», 8, 1, 2001, pp. 17-27; João Pedro Fróis, «Lev Vygotsky's Theory of Aesthetic Experience», in Aa. Vv., *Essays in Aesthetic Education for the 21st Century*, a cura di T. Costantino e B. White, Sense, Rotterdam 2010, pp. 109-121.

6. Lev S. Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, a cura di V. Vs. Ivanov, trad. it. di Agostino Villa, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 35. D'ora innanzi abbreviato in PA.

Quindi, stabilito che l'«oggetto della psicologia sociale risulta essere appunto la vita psichica dell'individuo»,⁷ la distinzione più corretta è tra psicologia sociale e psicologia collettiva, intendendo con questa l'indagine su gruppi ben definiti e coordinati nelle loro espressioni, a prescindere dalle differenziazioni individuali. Di conseguenza, nel campo estetico, «viene a cadere [...] la distinzione fra psicologia sociale e individuale, allo stesso modo che quella fra estetica normativa e descrittiva, giacché [...] l'estetica storica era legata alla psicologia sociale, e l'estetica normativa a quella individuale».⁸

Così, ciò che deve essere messo in rilievo è la possibilità di un'indagine psicologica di tipo oggettivo entro la quale assuma la sua naturale collocazione la ricerca sull'emozione estetica che, in quanto emozione, è un fenomeno «incomprensibile e misterioso» esaminabile soltanto *a posteriori*, razionalizzando i processi inconsci che ne hanno determinato l'emergere.

I metodi sperimentali di registrazione della reazione estetica, che si erano affermati nel corso dell'Ottocento, erano stati sottoposti, all'epoca in cui scrive Vygotskij, a critiche stringenti e convincenti, alle quali lo psicologo si associa, individuando in più in tre punti le carenze sostanziali, ovvero privilegiare il risultato (apprezzamento estetico) sui caratteri comportamentali del processo; analizzare l'emozione estetica senza distinguere la specificità rispetto all'emozione ordinaria; presumere che l'emozione estetica derivi da una somma di elementi gradevoli alla percezione (consonanze, rapporti di sezione aurea ecc.) e non dalla composizione complessiva dell'opera d'arte.

Tuttavia, al «puro bergsonismo» del soggettivismo psicologico (Dilthey e altri), visto come un preludio all'agonia della disciplina nell'ambito delle scienze, si oppone una nuova metodologia di ricerca oggettiva che, al fine di evitare le ingenuità e la circolarità congetturale che hanno caratterizzato i tentativi precedenti, decida in primo luogo di spostare l'oggetto d'indagine dall'artista e dal fruitore (giacché in entrambi i casi non si può rendere conto dei contenuti inconsci che intervengono nella creazione come

7. Ivi, p. 38. Corsivo nell'originale.

8. Ivi, p. 39.

nell'apprezzamento) all'opera d'arte, alla ricerca in essa delle leggi che la qualificano come «un sistema di stimoli, coscientemente e intenzionalmente organizzati allo scopo di suscitare delle reazioni estetiche».⁹

Questa affermazione si presta all'obiezione che la scelta di tale metodo introduca elementi estranei alla psicologia e indirizzi a risultati di carattere assolutamente impersonale; ma la prospettiva viene invece ribaltata:

Un esempio semplicissimo può chiarire la cosa. Noi studiamo la struttura ritmica d'un dato brano letterario; abbiamo sempre a che fare, così, con fatti non psicologici: tuttavia, analizzando questa struttura ritmica del discorso in quanto rivolta in vario modo a provocare una reazione corrispondentemente funzionale, noi, attraverso tale analisi, usciamo dai dati puramente oggettivi e ricostruiamo alcuni lineamenti della reazione estetica. È ben chiaro che la reazione estetica così ricostruita sarà completamente impersonale, ossia non apparterrà a nessun singolo individuo, e non rispecchierà nessun processo psichico individuale in tutta la sua concretezza: ma appunto qui risiederà il suo valore. Appunto questo ci aiuterà a stabilire la natura della reazione estetica nella sua purezza, senza mescolarla con tutti quei processi occasionali, insieme ai quali essa si sviluppa nella psiche dell'individuo.¹⁰

Lo studio, di conseguenza, è impostato principalmente sull'analisi di opere d'arte (principalmente letterarie, come vedremo), ma non senza aver passato al vaglio della *pars destruens* alcune teorie che portano importanti correlazioni con l'indagine psicologica, al fine di verificare l'attendibilità dei metodi proposti, quantunque non si manchi di precisare che la discussione non coinvolge la validità di ciascuna di esse nell'ambito del loro dominio specifico, come la linguistica o la letteratura.

Critica della scuola di Potebnja: emozione vs. intellettualismo

La prima scuola ad essere presa in esame è quella che fa capo al linguista Aleksandr A. Potebnja (1835-1891), la cui concezione di arte come conoscenza ha i suoi precedenti in Wilhelm von Humboldt e si fonda su un'analogia tra arte

9. Ivi, p. 47.

10. *Ibidem*.

e linguaggio articolata sulla tripartizione di «forma interiore», «forma esteriore» e «contenuto», dove per la parola abbiamo il suono, l'immagine e il significato, per l'opera d'arte il mezzo espressivo, l'immagine e l'idea. Il procedimento per afferrare il significato ha una qualità psicologica diversa secondo il percorso che s'intraprende per arrivare al contenuto: l'esempio offerto è quello di sinonimi che si differenziano per la forma sonora, e quindi anche forma interiore, o immagine che richiamano, rimandando a un identico concetto che deve essere colto dal pensiero seguendo una diversa via.

Il processo della creazione artistica, secondo questa scuola, equivale a quello della conoscenza scientifica ed è un lavoro concentrato sull'individuazione dell'immagine (rappresentazione simbolica o allegorica) che rivela il concetto; il ricettore fruisce di questo lavoro, comprendendo il concetto grazie all'immagine escogitata dall'artista, per cui la sensazione di piacere che ne ricava è simile a quella di chi gode parassitariamente del lavoro altrui.

La critica di Vygotskij a questa concezione intellettualistica dell'esperienza estetica è sviluppata sul punto debole della teoria, dove non viene esplicitata in modo convincente la natura della correlazione tra forma e contenuto, opponendo a questa indeterminatezza il «primo assioma della psicologia della forma artistica, che asserisce che *soltanto in quella sua determinata forma l'opera d'arte dispiega la sua azione psicologica*». ¹¹ In altre parole, il discriminante di un'opera d'arte non è il contenuto, ma la forma, a cui l'«appena appena» di variazione conferisce il connotato distintivo, che inerisce alla correlazione delle parti. ¹²

L'insistenza sul processo che porta all'appercezione intellettuale del contenuto induce Potebnja e – soprattutto – chi ne ha sviluppato le intuizioni, a equiparare l'esperienza di un'opera d'arte all'emozione tratta dalla soluzione di un problema scientifico, fenomeni che invece dovrebbero essere ben differenziati sul piano psicologico, perché «quelle operazioni intellettuali, quei processi di pensiero che nascono in ognuno di noi in occasione e a proposito di un'opera

aA

11. Ivi, p. 61. Corsivo nell'originale.

12. «L'arte incomincia là dove incomincia l'*appena appena*; ciò equivale a dire che l'arte incomincia dove incomincia la forma» (ivi, p. 63).

d'arte, non appartengono alla psicologia dell'arte nel senso stretto della parola»,¹³ così che ogni teoria fondata su di essi è costruita su aspetti secondari del fenomeno che si vuole sistematizzare.

Allo stesso modo, laddove si cerca di mettere in rilievo la sinteticità e la perspicuità immaginativa che caratterizzerebbe la creazione artistica, in opposizione alla forma analitica tipica dell'osservazione scientifica – allo scopo di introdurre le necessarie differenziazioni – gli argomenti sono facilmente confutati da una rapida panoramica su alcuni esempi di opere poetiche in cui questi caratteri non sono affatto evidenti, se non addirittura contraddetti. Tale impostazione, commenta Vygotskij, è una diretta conseguenza dell'adesione a interpretazioni associazioniste e sensualiste, per cui il pensiero concettuale sarebbe in relazione con la formazione di immagini e rappresentazioni definite, contro le quali recenti scoperte psicologiche hanno opposto argomenti ben fondati.

La questione dell'immaginazione andrebbe invece affrontata a livello di attività emozionale, in linea con gli sviluppi della psicologia primo-novecentesca:

La scuola di Meinong e d'altri studiosi ha dimostrato con sufficiente solidità che immaginazione e fantasia vanno considerate come funzioni che interessano la nostra sfera emozionale, e che anche quando presentano somiglianze esteriori coi processi concettuali, si tratta di processi alla cui radice giace l'emozione. Heinrich Maier ha posto in luce le principali caratteristiche di questo processo emozionale, stabilendo che in esso la tendenza fondamentale è sostanzialmente diversa dal pensiero discorsivo. Il processo conoscitivo è qui spostato in un secondo piano, retrocesso e mai riconosciuto. Avviene nella coscienza *eine Vorstellungsgestaltung, nicht Auffassung*: tutto questo, sebbene le forme esteriori dei processi coincidano. L'attività dell'immaginazione si può ridurre a una scarica delle emozioni, allo stesso modo che i sentimenti si risolvono in movimenti espressivi. Due opinioni dividono gli psicologi circa il fatto se si rafforzi o si attenui l'emozione sotto l'influsso delle rappresentazioni affettive. Wundt sosteneva che l'emozione perde di forza, Lehmann pensava che si rafforzasse. Se alla

questione si applicherà il principio della perdita unipolare dell'energia, introdotto dal prof. Kornilov nell'interpretazione dei processi intellettuali, diverrà chiaro che anche nei sentimenti, come negli atti di pensiero, ogni intensificazione della scarica al centro porta all'indebolimento della scarica negli organi periferici. Negli uni e negli altri, le scariche centrali e periferiche sono inversamente proporzionali fra loro, e quindi, ogni rafforzamento da parte delle rappresentazioni emozionali costituisce, a rigore, un atto emotivo analogo a quelli di complicazione delle reazioni per l'inserirvisi dei momenti intellettivi di scelta, della differenziazione e via dicendo. Allo stesso modo che l'intelletto è soltanto una volontà frenata, converrà rappresentarsi la fantasia come un sentimento frenato.¹⁴

Questa densa citazione, oltre a offrire le giustificazioni scientifiche del disaccordo con la scuola di Potebnja, fornisce elementi utili a un primo inquadramento delle linee di sviluppo dell'approccio psicologico vygotskijano, che si basa sugli studi di psicologia sperimentale che, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, non avevano mancato di intersecarsi alle ricerche filosofiche.

A simili ricerche di psicologia sperimentale fa riferimento qui anche il nome di Konstantin Kornilov, che si distingueva dagli esponenti della riflessologia russa, come Pavlov e Bechterev, grazie a un programma indirizzato all'integrazione tra metodologie scientifiche e pensiero marxista, conservando peraltro – in chiave materialista – un interesse specifico per i fenomeni psichici e la soggettività.¹⁵ Le implicazioni di questa impostazione saranno evidenti al momento della formulazione della teoria.

I limiti del formalismo

La seconda scuola con cui Vygotskij si confronta è quella formalista, all'altezza delle teorie correnti negli anni Venti, che sorge come reazione all'intellettualismo su fondamenti diametralmente opposti, concentrandosi esclusivamente sull'arte come gioco formale a prescindere dal riferimento

14. Ivi, p. 76.

15. Cfr. Alex Kozulin, *Vygotsky's Psychology. A Biography of Ideas*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.). 1999, pp. 79-80; René van der Veer, "Vygotsky in Context: 1920-1935", in *The Cambridge Companion to Vygotsky*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 41-44.

contenutistico. Il procedimento di disposizione del materiale (ciò su cui l'artista opera, che è in fondo la realtà stessa) costituisce la forma, intesa adesso come principio della creazione artistica e non come mero involucro esterno. Attraverso ripetute citazioni di Viktor Šklovskij, vengono introdotti i concetti di *fabula* e soggetto, paralleli a quelli di materiale e forma: il soggetto è ciò che viene elaborato dall'artista in base alla *fabula* preesistente, ridisponendone gli elementi.

A questa procedura di disposizione si ritiene che obbedisca ogni aspetto dell'opera d'arte, come idee, sentimenti e psicologia dei personaggi, che sono anch'essi materiale da elaborare; tuttavia – è questa la pecca che viene imputata ai formalisti – il loro tentativo di erigere una teoria indipendente da tutto ciò che precedentemente era denominato “contenuto”, non fa i conti con gli elementi sociologici e psicologici che determinano l'apprezzamento da parte del fruitore di una specifica elaborazione formale. Al contrario, i formalisti hanno una base psicologica ben definita ma non riconosciuta, che è quella espressa ancora attraverso una lunga citazione di Šklovskij, dove l'arte è ritenuta uno strumento per «rivivere emozionalmente il farsi delle cose»¹⁶ in condizioni che ne superino l'automatismo percettivo abituale nell'esperienza quotidiana della realtà.

Paradossalmente, però, in questo modo il materiale ritorna al centro della questione, e la forma appare soltanto uno strumento, perdendo il valore assoluto che si sostiene essa abbia; l'errore dei formalisti, secondo Vygotskij, è il riflesso speculare di quello della scuola di Potebnja, in quanto è qui il contenuto e non la forma a non ottenere la considerazione dovuta.

L'operazione che occorre effettuare per persuadersi della significanza del materiale, è del tutto analoga a quella mediante la quale ci si avvede della significanza della forma. Là, distruggiamo la forma e ci accorgiamo di aver annullato l'impressione artistica; se invece, conservando la forma, la trasferiamo su un materiale del tutto diverso, ci accorgiamo egualmente di aver alterato l'efficienza psicologica della forma.¹⁷

16. Viktor Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm* [L'arte come procedimento] cit. in *PA*, p. 87.

17. Ivi, p. 89.

Si consideri il materiale secondo la sua accezione più concreta, come nel caso del supporto di un'opera (scultura in legno invece che in bronzo ecc.) oppure estendendo il concetto al tema, il risultato resta identico. Inoltre, la convinzione che la percezione della forma sia un fenomeno di ordine superiore è contraddetto dagli esperimenti degli psicologi della Gestalt, nei quali si evidenziava che anche animali non mammiferi erano in grado di reagire allo stimolo di una modifica formale, quando tale modifica era associata a una ricompensa.¹⁸

Allo stesso tempo, il tentativo di applicazione pratica dei principii formalisti, per esempio nel futurismo, aveva rivelato il velleitarismo delle premesse programmatiche, contraddette da un ricorso reiterato agli elementi di cui si era proclamata l'inutilità, come soggetto e tema.¹⁹

Ma il punto più debole della teoria viene individuato in un «edonismo elementare», secondo cui l'appercezione dell'opera d'arte è fine a se stessa ed equivale a trarre piacere dalla bellezza di cui si fa esperienza sensibile; a questo proposito è introdotto un altro concetto importante per lo sviluppo dell'analisi nei capitoli successivi:

L'inconsistenza della teoria secondo la quale il compito dell'arte sarebbe creare delle cose belle e ravvivare l'impressione che se ne ha, è stata appurata dalla psicologia con lo stesso grado di certezza d'una verità sperimentale, se non addirittura matematica. Di tutte le conclusioni a cui giunge Volkelt, non ce n'è nessuna, a mio avviso, più indiscutibile e più feconda di quella sua formula così laconica: «L'arte consiste in una *smaterializzazione* di ciò che essa raffigura».

Si può infatti dimostrare, non solo da opere arte isolate, ma da interi domini dell'attività artistica, che la forma, in

aA

18. L'esperimento condotto da Wolfgang Köhler (1887-1967) cui fa riferimento Vygotskij è il seguente: una gallina è posta di fronte a un quadrato grigio chiaro su cui sono incollati dei semi e a un quadrato grigio scuro sul quale i semi sono soltanto posati; in breve l'animale impara a dirigersi direttamente verso la forma più scura, senza la necessità di operare tentativi. Una volta che viene aggiunto un quadrato ancora più scuro (eliminato il grigio chiaro), la gallina sceglie quest'ultimo e non – come ci si sarebbe aspettati – quello sul quale ha beccato in precedenza il cibo, reagendo all'intensità e non alla qualità del colore. Questo fenomeno è stato inserito da V.J. Ramachandran tra le sue "leggi dell'estetica" con la denominazione di «peak shift», come si vedrà nel prossimo capitolo.

19. *PA*, pp. 92-93.

ultima analisi, sconcretizza quel materiale col quale opera: cosicché il piacere provocato dall'appercezione di tale materiale non si può identificare col piacere che viene dall'arte. Ma un errore assai più grande sta nell'assumere che il piacere in genere, di qualsivoglia sorta e natura, costituisca il momento fondamentale e distintivo dell'arte.²⁰

La "smaterializzazione" artistica diventa così il caposaldo da cui affrontare sia l'idea che l'oggetto dell'arte è la bellezza – compito che Vygotskij affida alle citazioni da Croce contro l'estetica induttiva *à la* Fechner per scarsa affidabilità dei risultati – sia l'idea che il piacere ne sia l'unico fine, chiamando in causa questa volta Wundt e il suo uso del concetto di *Einfühlung* così come era stato introdotto da Vischer e sviluppato da Lipps, al fine di indicare come già la psicologia si fosse indirizzata a considerare la questione del piacere estetico in un contesto più complesso della mera sensazione.

Einfühlung – «infusione di sentimenti» nella traduzione italiana – è il termine reso, a partire da anni più recenti, con "empatia", ma che qui indica la relazione tra il percettore e l'opera d'arte come la trasmissione da parte dell'oggetto di uno stimolo all'azione, inibita nel suo compiersi, e la produzione di una reazione del percettore, che anima l'oggetto trasferendovi la propria volontà trattenuta ma, allo stesso tempo, esaurendo lo stimolo all'azione. Anche questo concetto risulterà fondamentale al momento della formulazione della teoria.

L'impasse della scuola psicanalitica

Con il procedere della sezione critica, si nota così che le debolezze delle teorie esistenti sono utilizzate innanzitutto come spunti per inquadrare gli elementi cardine su cui impernare sia l'analisi che l'impianto teorico. Lo stesso avviene, quindi, per la terza scuola presa in esame, che è quella psicanalitica e da cui il discorso prosegue per discutere – com'era da presupporre – il concetto di inconscio in relazione alla produzione e alla ricezione dell'opera d'arte.

Già nella premessa l'argomento era stato preso in considerazione come centrale per la psicologia dell'arte, per cui qui si procede prima dettagliando la necessità di un'in-

dagine scientifica dell'inconscio attraverso i suoi segni inferenziali, nella prospettiva di integrarne in un futuro non specificato i contenuti nella coscienza, tenendo presente che le due realtà non sono separate da barriere impermeabili, ma intrattengono invece una relazione costante nella psiche individuale.

Poiché le creazioni artistiche si manifestano come dati oggettivi di un intervento importante dell'inconscio nella vita cosciente, esse costituiscono un punto di partenza per l'analisi, per cui tuttavia è necessario procedere diversamente che in passato:

Qualsiasi interpretazione consapevole e razionale, che diano l'artista o il lettore a questa o a quell'opera, andrà intesa pertanto come una razionalizzazione estremamente tardiva, ossia come una specie di autoinganno, di giustificazione di fronte al proprio pensiero razionale, come una spiegazione escogitata *post factum*.

Tutta la storia, dunque, delle interpretazioni e della critica, in quanto storia delle idee ben chiare che il lettore ha successivamente introdotte in una qualsiasi opera d'arte, non è altro che la storia di quella razionalizzazione, che ogni volta si è modificata a suo modo: e quei sistemi di storia dell'arte che sono arrivati a spiegare i motivi per cui si modifica la comprensione di un'opera d'arte da secolo a secolo, hanno dato in realtà ben poco apporto alla psicologia dell'arte in quanto tale, giacché sono riusciti a spiegare perché mai mutasse la razionalizzazione delle esperienze artistiche, ma in che modo mutassero queste stesse vive esperienze, era una cosa che essi non avevano la capacità di rivelare.²¹

Tuttavia, anche la strada intrapresa da Freud e seguaci non sembra in grado di rivelare alcunché di pertinente alla psicologia dell'arte: essendo all'epoca il sogno e la nevrosi gli argomenti su cui più si era esercitata la scuola, si nota che l'approccio all'arte come prodotto dell'inconscio avviene via la fantasticherie e il motto di spirito, giungendo – per l'artista come per lo spettatore/lettore – alle medesime conclusioni che si traggono dall'analisi dei comportamenti nevrotici: rimozione del desiderio sessuale e sua sublimazione nel piacere tratto dall'arte.

Citando estesamente da Freud come da Rank, Vygotskij giunge alla conclusione che siano proprio questi i punti che impediscono alla psicanalisi di approcciarsi in modo efficace alla psicologia dell'arte, dal momento che la riduzione di tutte le motivazioni inconscie unicamente al fatto sessuale elimina ogni prospettiva storica e sociale sull'opera d'arte stessa, a cui è riconosciuta soltanto una funzione terapeutica, di valvola di sfogo per pulsioni pericolose per l'individuo e la società.

Una possibile alternativa, che permetterebbe di sfruttare le acquisizioni della psicanalisi, potrebbe invece originare da un ridimensionamento dei margini d'influenza dell'inconscio sulla vita cosciente e, senza incorrere nell'errore di ricondurre tutto alla coscienza, utilizzare, secondo un rovesciamento di prospettiva, gli elementi offerti da ogni creazione artistica per aprire delle strade verso un'interpretazione razionale dei fenomeni inconsci. L'arte, in altre parole, sorge dall'inconscio ma si declina in termini sociali, tanto da poter essere definita una manifestazione sociale dell'inconscio, ed è all'interno di ciò che esibisce che possono essere trovati elementi per riconsiderare la questione.

67

aA

L'analisi: favola, romanzo, racconto

Conclusa la fase di rassegna critica, *Psicologia dell'arte* procede affrontando il lavoro di analisi, che viene esercitato prevalentemente su opere letterarie passando gradualmente da forme semplici a forme complesse. La più elementare di esse è la favola, su cui l'attenzione dei teorici si era concentrata per evidenziarne la funzione di formulare principi etici (espressa a suo tempo Lessing) o di costituire uno strumento di conoscenza del lato morale dell'esistenza (secondo l'interpretazione di Potebnja) – giudizio sul quale anche i formalisti si trovano a concordare. Vygotskij tuttavia trova che, generalmente, queste considerazioni possono essere accettate quando la favola rappresenta uno strumento di comunicazione e divulgazione in stretta relazione con la vita reale; quando invece si tratta di quella che lo psicologo definisce «favola poetica» (il modello è La Fontaine) – che appartiene di diritto all'ambito dell'indagine estetica – la questione assume un'altra dimensione, entro la quale l'interpretazione secondo i canoni stabiliti trova notevoli resistenze. Il carattere allegorico, per esempio, che è conside-

rato da Potebnja il requisito fondamentale perché la favola espliciti la sua funzione, non appare in tali particolari casi realizzarsi secondo il sistema di corrispondenze biunivoche che è ad esso necessario, mentre addirittura l'inevitabile morale non sembra manifestarsi così cristallina come dovrebbe, passando in secondo piano rispetto alle scelte di elaborazione formale del materiale.

Nel campione prescelto per l'analisi, che sono le favole di Ivan A. Krylov (la cui fortuna aveva valicato il confini russi già all'inizio del XIX secolo), vengono individuati procedimenti ricorrenti che hanno il loro esito nella percezione di una contraddizione evidente tra materiale e forma, sensibile nell'andamento diegetico e nell'impiego di artifici che, invece di articolarsi in funzione della morale da enunciare, acquisiscono valore in sé, inducendo il lettore a trasferire l'attenzione su altri elementi dell'opera.

Per esempio, il consolidato ricorso a personaggi del regno animale non è un espediente per costruire un impianto allegorico consistente, grazie alle corrispondenze caratteriali cui essi sono tradizionalmente associati, ma al contrario un procedimento per isolare convenzionalmente il materiale in una cornice che la separa dalla realtà, presupposto necessario all'esperienza estetica. Diversamente dalla tradizione che da Lessing discende verso Potebnja, per Vygotskij è necessario considerare gli elementi che compongono il tessuto della favola poetica alla stregua di quelli utilizzati in forme artistiche più elevate:

Mentre la favola prosaica si pone recisamente in antitesi ad ogni produzione poetica, e rifiuta qualsiasi allettamento volto ad attrarre l'attenzione sui suoi eroi, o a suscitare qualunque rapporto emozionale fra il suo racconto e chi ascolta, intesa com'è a giovare unicamente del prosaico linguaggio del raziocinio, la favola poetica (giusta la leggenda che risale fino ai tempi di Socrate) rivela una tendenza del tutto opposta, quella verso la musica [...].²²

Al contempo, se esaminata in cerca della necessaria morale, proveniente dalla tradizione popolare o di nuova elaborazione come sintesi della narrazione, essa non manca di rivelare contraddizioni logiche affatto dannose all'effetto

e che, d'altra parte, sembrano costituire il senso stesso del procedimento: l'ammaestramento etico si contrappone alla rilevanza riservata ai personaggi e all'interesse che essi suscitano di per sé.

Le favole di Krylov, cui è dedicato un intero capitolo, rivelano inoltre un ulteriore aspetto di contraddizione, che coinvolge direttamente le emozioni del lettore/ascoltatore, per l'antitesi tra il comportamento di un personaggio e l'esito che esso determina, provocando un'aspettativa drammatica che, regolarmente, viene disattesa e culmina al momento della catastrofe.²³

Il significato psicologico della favola è individuato proprio in questo contrasto emozionale, che viene anticipato già a questo punto della trattazione come essenziale alla reazione estetica, nella misura in cui è essa stata riscontrata in relazione a forme artistiche più elevate: la schilleriana "distruzione del contenuto tramite la forma", su cui verterà il prosieguo dell'analisi.

Stabilito questo traguardo intermedio, il passaggio allo stadio successivo – analisi del racconto – è preceduto da una ricapitolazione dei caposaldi essenziali del discorso e, in special modo, della differenziazione tra forma e contenuto, elaborazione e materiale, al fine di chiarire al lettore quali elementi costituiscano tali polarità opposte nelle diverse arti (in musica note/melodia; in poesia parole/verso ecc.): il caso della narrativa ripropone, in linea generale, le definizioni di *fabula* e soggetto così come erano state proposte dai formalisti, segnalando che anche all'interno di tale scuola non vi era concordanza unanime sulla definizione.²⁴

Nel caso specifico, però, i termini «disposizione» e «composizione» risultano più efficaci per affrontare l'esempio (*Un respiro leggero* di Ivan A. Bunin) concentrandosi sulle

23. Nella favola del lupo e dell'agnello, più questi è convincente nel difendersi dalle accuse, più diventa impellente nel lupo il proposito di mangiarlo; in quella della cicala e la formica, il ricordo della spensieratezza dell'estate contrasta la coscienza dell'imminente rovina invernale ecc. Cfr. ivi, pp. 200-201.

24. «[G]li uni, come Šklovskij e Tomaševskij, chiamano *fabula* il materiale del racconto, i casi della vita reale che ad esso soggiacciono, mentre chiamano *soggetto* (*sujet*) l'elaborazione formale del racconto stesso. Altri autori, come Petrovskij, usano questi termini in senso puntualmente opposto, e intendono come soggetto l'avvenimento che ha dato occasione al racconto, e con *fabula* l'elaborazione artistica che ne è stata fatta» (ivi, p. 206).

scelta della linea diegetica, laddove il materiale («disposizione») va a perdere l'andamento rappresentato da una linea retta (il procedere degli eventi in corrispondenza alla sua successione cronologica) per configurarsi in una forma grafica dove più segmenti curvi interrompono e trasformano il suo sviluppo in corrispondenza delle anticipazioni e posticipazioni degli eventi nella vicenda. La «composizione» ridisegna le relazioni tra gli elementi, creando la possibilità di una tensione psicologica che l'andamento «naturale» degli accadimenti avrebbe impedito e soffocato, in assenza di una selezione adeguata degli elementi significativi e l'eliminazione di tutto ciò che è accadimento casuale.

In parallelo, il racconto di Bunin esemplifica la contrapposizione tra forma e contenuto nella narrazione di una vicenda luttuosa attraverso il registro della levità richiamata nel titolo; la possibilità di successo – sembra intendere Vygotskij – è connaturata all'estrema discordanza tra i due aspetti, dal cui contatto ha origine il «corto circuito» della reazione estetica.

Forma e contenuto non devono perciò trovarsi in relazione di affinità o armonia, ma devono al contrario come collidere per provocare uno stimolo adeguato alla qualità della reazione; ciò che potrebbe essere considerato una possibilità di intensificazione della reazione ne provoca in realtà l'annullamento o, quantomeno, la sua inconsistenza come esperienza estetica.

aA

L'analisi: Amleto

Questa linea di ragionamento trae ulteriori elementi dal capitolo successivo, che sale ancora di livello – forse al limite delle possibilità – affrontando l'*Amleto*, al quale Vygotskij aveva già dedicato la propria tesi di laurea un decennio prima, redigendola sotto l'influenza della celeberrima rappresentazione diretta da Gordon Craig in collaborazione con Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca.²⁵

25. La celebre rappresentazione, che andò in scena al Teatro d'Arte di Mosca nel 1911, viene considerata dal curatore del volume sostanzialmente congruente, per impostazione registica, con l'interpretazione sviluppata dal giovane Vygotskij. Cfr. Lev S. Vygotskij, *La tragedia di Amleto*, a cura di Vjačeslav V. Ivanov, Editori Riuniti, Roma 1973, pp. 7-8.

Lo studio contenuto nella *Psicologia dell'arte* non costituisce però lo sviluppo delle considerazioni esposte in tale sede, che riflettono sensibilmente l'atmosfera culturale del periodo e, in particolar modo, l'approccio simbolista all'arte,²⁶ ma riconsidera il capolavoro shakespeariano nell'ottica specifica del volume, concentrandosi sugli elementi della composizione in funzione della sua ricezione da parte del lettore/spettatore e dell'effetto psicologico correlato.

L'apertura dello scritto inquadra la questione nei termini dell'enigmatica natura dell'opera, che costringe la critica a congetturare le motivazioni dell'azione oltre ciò che è esplicitato dalla vicenda, nel tentativo di risolvere la condizione di «incomprensione e stupefazione»²⁷ in cui, per consenso universale, lo spettatore si trova alla conclusione della sua esperienza. Gli interventi congetturali, tuttavia, aggiungono all'opera invariabilmente qualcosa che non le appartiene, traendo dall'esterno gli elementi per tentare un'interpretazione convincente del perché il corso dell'azione non corrisponde all'attesa.

La spiegazione caratteriale di goethiana memoria, così come quelle che imputano l'apparente disequilibrio compositivo ai condizionamenti della tecnica drammaturgica o alla peculiarità del materiale originale, non sono in grado di fornire una soluzione soddisfacente all'enigma, poiché non risulta affatto arduo individuare argomenti contrari: una documentata rassegna di interpretazioni critiche, ciascuna debitamente discussa, sorregge la tesi; quindi, la recente occasione di una rappresentazione al Secondo Teatro d'Arte di Mosca²⁸ fornisce a Vygotskij l'esemplificazione più palese

26. «Più propriamente, il nostro breve studio è un tentativo d'interpretare la tragedia come mito: tentativo che, nella critica shakespeariana, è il primo. Nella tragedia antica, nella *Bibbia*, la *fabula* non è inventata, non ha il carattere d'un esempio, d'una possibilità, di qualcosa di collaterale, né è una semplice caratterizzazione animata di certi personaggi: essa è un *mito*, una realtà mistica. Ad essa spetta, esteticamente, il *prius*: da essa, susseguentemente, si srotolano le figure, i caratteri, le idee, nelle quali il simbolo non è un'allegoria, ma una realtà (Vjač. Ivanov)» (Ivi, p. 24). Il Vjačeslav Ivanov citato da Vygotskij non è, naturalmente, il curatore del volume ma il poeta e teorico considerato il caposcuola del Simbolismo russo. Significativamente, il volume riporta in epigrafe alla prefazione la frase di Oscar Wilde: «Chi vuole decifrare un simbolo lo fa a proprio rischio».

27. *PA*, p. 231.

28. La rappresentazione a cui ci si riferisce è l'*Amleto* andato in scena al MCHT-2 (Teatro d'Arte di Mosca-2, già "primo Studio") nel 1924, per la regia collettiva

di come la scelta di un'interpretazione coerente della tragedia comporti la modifica o la soppressione di alcuni suoi elementi, o anche l'introduzione di altri ad essa estranei: in mano alla critica, *Amleto* ha subito una simile – se non peggiore – sorte. Di conseguenza,

[c]hi vorrà studiare Amleto come un problema psicologico, dovrà lasciare del tutto in disparte la critica. Noi ci siamo sforzati in precedenza di mostrare sommariamente quanto scarso sia l'aiuto che essa dà a un giusto orientamento dello studioso, e quanto spesso spinga addirittura fuori strada. Perciò, il nostro punto di partenza per una indagine psicologica dovrà essere il proposito di liberare Amleto da quegli undicimila volumi di commentario, che l'hanno schiacciato sotto la loro mole, e dei quali parla con orrore Tolstoj. Bisognerà prendere la tragedia com'è, osservare ciò che essa dice non già al chiosatore astruso, ma allo studioso non sofisticato; bisognerà prenderla vergine di commenti, e guardarla tale qual è. Altrimenti, si rischierebbe di esaminare, in luogo del sogno originario, l'interpretazione che ne è stata data.²⁹

72

Ed è appunto Tolstoj (*Shakespeare e il dramma*) che offre lo spunto di questa revisione radicale dell'opera shakespeariana, se non altro per il suo intento di smascherare una tradizione critica che non ha denunciato le sostanziali incoerenze del carattere di Amleto spacciandole per geniali innovazioni autoriali; nelle conclusioni dello scrittore, però, si ravvisano motivazioni di natura estranea all'arte e, al contempo, pregiudizi di natura estetica così radicati da ostacolare un'indagine approfondita su elementi che, invece, meritano un'osservazione più accurata.

Il confronto tra la saga (la *fabula*) che ispira l'*Amleto* (il soggetto) era stato introdotto da Tolstoj per giudicare un insuccesso la scelta operata da Shakespeare nella composizione del dramma, poiché la definizione cristallina del carattere nella vicenda originale non aveva una trasposizione

aA

di Smyšljaev, Tatarinov e Čeban, con Michail Čechov nel ruolo del protagonista (cfr. Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004, pp. 134-135). Non è in questione la celebrata quanto discussa interpretazione di Michail Čechov ma la riduzione del testo operata, come esempio di una possibile ma artificiosa soluzione dei problemi concreti che esso presenta.

29. *PA*, p. 244.

adeguata nel personaggio; secondo Vygotskij, la questione da porre riguarda invece l'esistenza di motivazioni per tale scelta, da cui appunto sorgono tutti gli ostacoli all'interpretazione, considerando anche che il dramma è chiaramente ispirato a un modello, come quello della *revenge tragedy*, il cui andamento drammatico canonico è costantemente e deliberatamente messo in discussione.

Chiarito che le convenzioni del teatro elisabettiano non potevano ingenerare nello spettatore la percezione dell'assenza di indugi da parte di Amleto – quantunque l'azione scorresse ininterrotta, esitazioni e dubbi non potevano cadere inavvertiti, data la loro evidenza – la soluzione può essere ricercata soltanto attraverso un'indagine sui motivi della scelta, tanto più che la conclusione del dramma giunge come qualcosa di assolutamente inatteso e, nonostante realizzi la vendetta prevista, questa appare determinata da una concomitanza di casi fortuiti.

Durante il procedere dell'azione, inoltre,

nella coscienza dello spettatore,³⁰ stanno sempre riunite due idee che non è possibile tenere unite: da un lato, egli vede che Amleto deve vendicarsi, e che nessuna causa né interiore né esteriore gli può impedire di far questo, non solo, ma anzi l'autore gioca con la sua impazienza, gli mette sotto gli occhi la spada già levata sul re e poi d'un tratto, a sorpresa, riabbassata giù; dall'altro lato, vede Amleto indugiare, ma senza riuscire a comprendere le cause di tali indugi, e di continuo avvertendo che la tragedia si svolge in una specie di contraddizione intima, giacché sempre quella meta è chiaramente segnata in fondo a essa, mentre ha netta coscienza, lo spettatore, di tutte le deviazioni dal cammino, che l'azione compie nel suo svolgimento.³¹

Il modello proposto nel capitolo precedente, in relazione all'analisi del racconto di Bunin, viene adesso applicato nuovamente per individuare la contraddizione tra la linea retta della *fabula* di vendetta e il continuo deviare del

30. Come può essere verificato dalle citazioni del testo riportate in queste pagine, Vygotskij utilizza sempre il termine «spettatore» in luogo di «lettore», indicando di riferirsi a un'ideale versione performativa della tragedia shakespeariana, comunque presumibilmente influenzata dalle rappresentazioni di cui era stato testimone.

31. *PA*, p. 255.

tracciato per le vie tortuose della composizione; ma questa considerazione non contiene in sé la spiegazione, che va individuata proprio ove le due linee si incontrano definitivamente.

L'ultima scena dell'*Amleto* è infatti la sintesi di questo duplice andamento, laddove l'uccisione del re, replicata *due volte* (con il calice avvelenato ed il fioretto) senza una giustificazione evidente, sembra ricongiungere i percorsi alternativi che si erano dipanati lungo tutto il corso del dramma, costantemente e deliberatamente sottratti alla comprensione dello spettatore grazie anche alle «intrusioni di materiale del tutto irrazionale»³², che vengono definiti «parafulmini del nonsenso»:³³

L'insensatezza viene addotta così in copiosa abbondanza, in questa tragedia, a bella posta per salvarne il senso. Come per mezzo di un parafulmine, il nonsenso viene dirottato ogni volta che esso minacci di dilacerare l'azione e di far esplodere la catastrofe, pronta a insorgere da un momento all'altro.³⁴

Insieme a questo procedimento, che attraverso l'esasperazione dell'inverosimiglianza sembra ottenere un effetto del tutto opposto, attraendo l'interesse e sostenendo i sentimenti dello spettatore anziché provocare il distacco che ne dovrebbe conseguire, ne compare un secondo, incentrato sulla «convenzionalità elevata al quadrato»³⁵ entro la quale l'azione si sdoppia nella sua controparte fittizia, con il risultato di conferire un aspetto di realtà a ciò che altrimenti non potrebbe risultare credibile. Nello specifico:

L'attore declama il suo patetico monologo su Pirro, l'attore piange, ma Amleto già durante il suo monologo sottolinea che quelle non sono che lacrime del mestiere, che costui piange per Ecuba, con la quale non ha niente a che fare, cosicché le sue sono lacrime e passioni puramente fittizie. E quando, a questa fittizia passione dell'attore, egli

aA

32. Ivi, p. 260. Vygotskij elenca «la pazzia di Ofelia», «la reiterata pazzia di Amleto, e le beffe che egli si fa di Polonio e dei cortigiani, e la declamazione amplosamente insensata dell'attore, e quel cinismo [...] del dialogo tra Amleto e Ofelia», «la pagliacciata dei becchini» (*Ibidem*).

33. Ivi, p. 261.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*.

contrappone la passione sua propria, questa viene ad apparirci non più fittizia, ma reale, e in essa noi ci trasferiamo con forza straordinaria. O, allo stesso modo, questo stesso procedimento di sdoppiare l'azione e introdurre una fittizia, viene applicato nella famosa scena della «trappola per topi». Quelli che, nella recita degli attori, sono il re e la regina, rappresentano il quadro fittizio dell'uccisione del marito, mentre il re e la regina che fanno da spettatori sono, da questa fittizia rappresentazione, gettati nell'orrore. Questo sdoppiamento in due piani, questa contrapposizione tra attori e spettatori, ci dà a sentire con eccezionale serietà e intensità il turbamento del re, quasi fosse reale. Così, l'incredibilità che è alle radici della tragedia è salva, giacché da due parti si trova fiancheggiata da solidi custodi: da una parte, il parafulmine dell'aperto vaneggiamento, a fianco del quale la tragedia riceve un apparente significato; dall'altra, il parafulmine dell'aperta finzione, della recita, della seconda convenzionalità, a fianco della quale il primo piano appare reale.³⁶

aA

Inaspettatamente, quindi, gli elementi che convergevano nel coprire la composizione drammatica d'uno strato d'incoerenze incomprensibili, appaiono sotto questa luce nient'altro che il prodotto di un'accuratissima elaborazione formale, in cui tutto ciò che sembrava a un primo sguardo frutto di un capriccio immotivato assume invece il suo senso preciso nel determinato momento in cui è collocato.

Ma non è tutto, giacché Vygotskij individua ancora un altro importante aspetto nelle scelte compositive di Shakespeare, che rende inutili tutte le congetture relative al protagonista e alla sua funzione nel contesto della tragedia, proprio perché l'apparente assenza di una dimensione psicologica univoca permette che lo spettatore sia trasportato attraverso stati d'animo differenti e ripercorra così, con il personaggio, le emozioni suscitate dagli snodi della vicenda, secondo un processo di identificazione che è tale nella misura in cui il personaggio non è delineato unilateralmente, ma si rivela una «macchina di sentimenti» guidata dalla tragedia stessa.³⁷ In tal modo, anche lo spettatore sperimenta

75

36. Ivi, pp. 261-262.

37. A questo proposito, Vygotskij cita un lungo passo dalla *Philosophie der Kunst* di Broder Christensen (1909), in cui si sostiene che sono i tratti apparentemente contraddittori che suscitano l'interesse dell'osservatore in un ritratto, permet-

la medesima condizione, coinvolto dal carico emozionale imposto dalle due differenti direzioni di *fabula* e soggetto.

Il personaggio, inoltre, introduce un apporto fondamentale all'esperienza della tragedia:

Qual è, dunque, il nuovo apporto dell'eroe tragico? È evidente che questi *unifica, a ogni dato istante, quei due piani, e costituisce l'elemento più alto, e continuamente dato, di quella contraddizione che è insita nella tragedia*. Se, come si è accennato, tutta la tragedia è sempre impostata sotto l'angolo visuale dell'eroe, questi è allora quella forza che riunisce le due correnti elettriche contrarie, e che di continuo raccoglie in una unica emozione – riferendola all'eroe – i due opposti sentimenti. In tal modo, i due piani opposti della tragedia sono di continuo sentiti da noi come un'unità, trovandosi essi unificati nell'eroe tragico, col quale ci identifichiamo. E quella semplice duplicità, che già si era riscontrata nella novella, si muta nella tragedia in una duplicità senza confronti più lacerante e d'ordine più elevato, derivante dal fatto che, da un lato, vediamo tutta la tragedia con gli occhi dell'eroe, e dall'altro vediamo l'eroe coi nostri propri occhi.³⁸

Nel caso dell'*Amleto* – che può valere, però, da modello generale – il ricongiungersi delle contraddizioni che avevano dominato lo sviluppo della vicenda, rappresentato dalla duplice uccisione del re Claudio, non deve tuttavia essere considerato l'obiettivo finale, giacché lo spettatore non vi trova la soluzione del suo coinvolgimento emozionale: l'attenzione non vi è lasciata indugiare affinché si provi appagamento o soddisfazione a questo esito, ma viene immediatamente rivolta alla morte di Amleto e, attraverso essa, a un'esperienza nuova di tutto ciò cui si è assistito, al senso puro e scarno di tragedia che nasce tra il clamore passato e il silenzio che resta.

La teoria: il “corto circuito” della reazione estetica

L'esercizio analitico sui campioni selezionati per l'indagine converge così nell'indicazione, a diversi livelli, che l'effetto dell'opera d'arte consiste nel predisporre le condizioni af-

tendogli di identificarsi con i diversi movimenti dell'animo rappresentati nella raffigurazione. Cfr. ivi, pp. 264-265.

38. Ivi, pp. 266-267. Corsivo nell'originale.

finché la reazione psicologica emerga in base alla contraddizione tra il materiale e la forma, provocando nel lettore/spettatore il contrasto tra aspettative ed esperienza. Dall'analisi si tratta adesso di risalire a principii generali, che consentano di inserire la psicologia dell'arte in un contesto più ampio, considerando quali siano i fattori rilevanti al livello psicologico che intervengono nell'esperienza estetica.

Stabilito che il problema centrale non risiede nella percezione in sé, giacché è stato già rilevato che l'aspetto squisitamente sensoriale non costituisce una discriminante significativa per qualificare l'esperienza, è necessario rivolgersi a ciò che la psicologia è in grado di chiarire relativamente all'immaginazione e al sentimento, sul cui intervento nell'apprezzamento di un'opera d'arte tutti i teorici sembrano concordare.

Il compito principale per Vygotskij, a questo punto, è riuscire a trarre elementi utili dallo stato dell'arte della ricerca psicologica contemporanea in proposito, di cui discute le posizioni più diffuse, tentando una sintesi che possa essere la base di una nuova teoria: accogliendo la qualità cosciente ma indefinita dell'emozione, la sua contraddizione con il principio di economia nel caso dell'esperienza estetica, il concetto di *Einfühlung* secondo Vischer e Lipps, il discorso procede evidenziando la qualità reale dell'emozione quantunque prodotta da stimoli fittizi, illusioni o impressioni erronee ed esaminandola nel suo rapporto con l'immaginazione, secondo le linee indicate da Meinong e la sua scuola.

Contrariamente a quello che accade nel caso di un'emozione prodotta da stimoli reali, quando interviene l'attività immaginativa l'espressione che dovrebbe risulterne in quanto scarica nervosa periferica non ha luogo e, per così dire, la sua soluzione si ottiene a livello del sistema nervoso centrale. La reazione non è soffocata, ma come frenata dalle situazioni interne all'organismo, allo stesso modo in cui accade nei giochi infantili.

Io penso che soltanto sotto questo profilo possa essere considerata anche l'arte, che sembra risvegliare in noi sentimenti d'intensità straordinaria, ma tali che, nello stesso tempo, non trovano espressione di sorta. Una simile enigmatica differenza del sentimento artistico da quello ordinario va considerata, mi pare, nel senso che qui ci troviamo di

fronte a un sentimento identico, ma che trova sblocco in un eccezionale accrescimento dell'attività fantastica.³⁹

L'emozione artistica, quindi, si differenzia dall'emozione ordinaria perché non si risolve nell'azione a livello periferico, ma rimane confinata nella corteccia cerebrale; e qui compare il primo riferimento al Diderot del *Paradoxe* – presenza costante, come vedremo, all'orizzonte della psicologia artistica vygotskijana – in relazione all'origine delle lacrime dell'attore, la cui realtà è un prodotto del cervello, così come lo è l'esperienza estetica. Tuttavia, questa caratteristica di centralità non è sufficiente a tracciare una linea di separazione definitiva, giacché tale risoluzione centrale può essere ritenuta possibile anche in relazione all'emozione ordinaria.

La ricerca dei caratteri di distinzione procede indicando la possibilità di sperimentare sentimenti misti o duplici, come certi studi psicologici sostenevano, particolarmente appropriati a indicare una condizione di attrazione per un oggetto d'esperienza che, come accade per certi generi artistici, contiene anche elementi sgradevoli; in relazione a ciò, viene dato risalto ai fenomeni che Charles Darwin avevano raccolto sotto la categoria di «principio di antitesi», per cui si riscontra, negli animali e nell'uomo, la tendenza ad azioni riflesse contrarie in occasione di stimoli di segno contrario, quand'anche queste azioni non abbiano un'utilità pratica diretta, ma si presentino esclusivamente come determinate dall'abitudine e dall'ereditarietà.⁴⁰

aA

39. Ivi, p. 289.

40. «Possiamo affermare che ogni movimento messo volontariamente in atto nel corso dell'esistenza abbia richiesto l'impegno di determinati muscoli; e che ogni volta che abbiamo compiuto un movimento direttamente opposto, è entrato in gioco un gruppo muscolare opposto – come nel girarsi verso destra o verso sinistra, nell'allontanare o avvicinare un oggetto, nel sollevare e abbassare un peso. Le intenzioni e i movimenti sono talmente correlati, che se vogliamo spostare un oggetto in una qualunque direzione, non possiamo fare a meno di tendere il corpo nella stessa direzione, anche se sappiamo che il movimento è del tutto inutile. [...] Dato che compiere movimenti abituali di tipo opposto, sotto impulsi volontari contrari, è diventato per noi e per le specie inferiori tanto consueto, quando azioni di una determinata natura sono ormai strettamente associate a una qualunque sensazione o emozione, sembra naturale che azioni di tipo assolutamente opposto, anche se inutili, vengano messe in atto in modo inconsapevole, per abitudine e associazione, sotto la spinta di una sensazione o di un'emozione assolutamente contraria. [...] Che servano, o meno, come mezzo di comunicazione, la tendenza a compiere movimenti opposti, sotto lo stimolo di

Questo principio, secondo Vygotskij, può trovare applicazione nell'arte per spiegare come emozioni opposte suscitino sentimenti contrari e provochino le condizioni affinché la scarica nervosa non abbia luogo perifericamente, ma rimanga confinata al sistema nervoso centrale; il concetto aristotelico di catarsi, a prescindere dall'impossibilità di fissarne un'interpretazione definitiva, può essere avvicinato a questo fenomeno. Le emozioni in contrasto provocate rispettivamente dal materiale e dalla forma convergono a determinare il «corto circuito» della reazione estetica, che *«racchiude in sé un'emozione che si sviluppa in due direzioni opposte, e che, nel punto culminante, come per un corto circuito, trova il suo annientamento»*.⁴¹

È dunque il contrasto tra la forma e il materiale che, in ogni ambito artistico, permette che si realizzi l'esperienza estetica, seguendo un processo che, a questo punto, può essere definito nel suo complesso:

Si potrebbe dire che il fondamento della reazione estetica è costituito dalle emozioni suscitate dall'arte, da noi vissute con intensità e come pienamente reali, ma tali per natura da trovare sfogo in quell'attività fantastica, che l'arte esige ogni volta da noi per essere appercepita. Grazie a questa scarica centrale, viene straordinariamente frenata e soffocata la parte motoria dell'emozione, rivolta all'esterno, e noi cominciamo ad aver l'impressione di star sperimentando dei sentimenti, che sono puramente illusori. Su tale unità del sentimento e della fantasia poggia precisamente l'arte in ogni sua forma. La caratteristica che le inerisce più intimamente è che essa, suscitando in noi emozioni contrariamente orientate, trattiene, grazie al principio dell'antitesi, l'espressione motoria dell'emozione e, dando luogo all'incontro d'impulsi opposti, distrugge le emozioni del contenuto, le emozioni della forma, e conduce allo scoppio, alla scarica dell'energia nervosa.⁴²

emozioni o sensazioni diverse è, per analogia, divenuta ereditaria per la lunga pratica; non c'è dubbio che molti movimenti espressivi, dovuti al principio di antitesi, siano poi divenuti ereditari» (Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Newton Compton, Roma 2006 [trad. it. della seconda edizione del 1889], pp. 47-48).

41. *PA*, pp. 293-294. Corsivo nell'originale.

42. *Ivi*, p. 295.

L'espressione della teoria in questi termini conduce direttamente a una verifica, che viene avviata nel capitolo successivo del volume, anche se con l'avvertenza che un lavoro specifico è necessario separatamente per ciascuna delle arti: quello che interessa, in tal sede, è esclusivamente un rapida rassegna delle procedure attraverso le quali la scarica dell'energia nervosa viene attivata. I diversi esempi che vengono presi in considerazione, sulla scorta di diversi contributi critici (da Belyj a Tynjanov, da Freud a Rosenkranz), sono affrontati in base a una concezione dell'opera d'arte come composizione per contrasti dinamici, che risultano invariabilmente immotivati se sottoposti a un'analisi impostata sulla ricerca delle coincidenze tra forma e contenuto, ma che – scendendo più a fondo – si rivelano appunto i motivi d'interesse reale e i catalizzatori della reazione estetica.

I paradossi delle emozioni

Dopo una rapida rassegna delle modalità espressive del contrasto dinamico in letteratura (il verso poetico in generale, l'*Evgenij Onegin* e i *Racconti di Belkin* di Puškin, i drammi shakespeariani, *Le tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi* di Čechov), il discorso si sposta sulle altre arti, per quanto – avverte Vygotskij – in base a «esempi semicasuali»: per quanto concerne il teatro, «giacché soltanto per metà l'esame del dramma appartiene alla letteratura», è ancora il *Paradoxe* diderotiano a fornire il sostegno della teoria:

L'arte stessa dell'attore è da Diderot definita smorfia patetica, scimmiettatura di gran classe. E un'affermazione simile è paradossale soltanto sotto un aspetto; sarebbe giustissima se si dicesse che il grido di disperazione sulla scena include, in realtà, anche una disperazione autentica. Ma non sta in questo il trionfo dell'attore: il trionfo dell'attore sta piuttosto nella misura, nel ritmo che egli dà a quella disperazione. Non è davvero che si voglia, qui, ridurre il fine dell'atteggiamento estetico all'esigenza (come celiava Tolstoj) «che si descriva una esecuzione capitale e, intanto, sembri che si parli di graziosi fiorellini». No: un'esecuzione capitale resta anche sulla scena quella che è, ben altro che fiorellini; la disperazione resta disperazione: ma, attraverso l'azione artistica della forma, essa trova il suo scioglimento, e quindi può darsi benissimo che l'attore non sperimenti

fino in fondo e con pienezza assoluta quei sentimenti, che vengono sperimentati dal personaggio ch'egli rappresenta.⁴³

Il carattere di paradosso del dialogo diderotiano è tale per l'assenza di una indagine psicologica specifica sull'emozione attoriale, che sarebbe in grado di evidenziare proprio nella rappresentazione teatrale gli elementi più evidenti del meccanismo che provoca la reazione estetica.

La particolare rilevanza che assume, in questo contesto, la rappresentazione scenica delle emozioni non costituisce un episodio isolato nel percorso di Vygotskij, il cui interesse per il teatro – testimoniato da una consistente attività come critico su vari giornali e riviste – è, in questi anni, studiato in relazione allo sviluppo del suo pensiero, come una sorta di propedeutica alla formulazione di alcuni concetti fondamentali della sua indagine psicologica.⁴⁴

Successivamente, nell'incompiuto saggio sulle emozioni (*Učenie ob emocijach*), la cui redazione sarebbe iniziata nel 1931, lo psicologo avrebbe considerato il fenomeno della “riproduzione specifica delle emozioni” sulla scena una fonte di obiezioni non irrilevanti alla teoria periferica elaborata parallelamente da William James e Carl Lange:

As is known, James himself tried to consider and refute two possible objections. The first consists of the fact that, «in the words of many actors, who splendidly reproduce, with their voices, facial mimicry, and body movements, external manifestations of emotion, they do not exactly experience any emotions. Other actors, according to the testimony of W. Archer, maintain that in cases where they were able to play a role very well, they experienced all the emotions of the role». Here James touches on a well-known problem with a long history, the problem of specific reproduction of emotions to which we will return in the course of our study. In explaining James, we are now only interested in his admission that «in the expression of every emotion, internal organic excitation maybe completely suppressed in some persons as well as the emotion itself to a significant degree, while others do not have this ability». Thus, James

43. Ivi, p. 321.

44. Cfr. René van der Veer, *Vygotsky, the theater critic*, «History of the Human Sciences», 28, 2, 2015, pp. 103–110; V.S. Sobkin, *L.S. Vygotsky and the Theater: Delineation of a Sociocultural Context*, «Journal of Russian & East European Psychology», 53, 3, 2016, pp. 1–92.

admits in his own words «that some persons can completely dissociate emotions from their expression». ⁴⁵

La creazione artistica dell'attore in termini psicologici

Tuttavia, il promesso ritorno sull'argomento non ha occasione di realizzarsi, così che è possibile soltanto registrare l'affermazione; d'altra parte, esiste un altro scritto, redatto nel 1932 e pubblicato postumo nel 1936, che ci permette di approfondire la relazione che sussiste tra esperienza estetica ed emozione nel caso specifico dell'attore. Con esso abbandoniamo temporaneamente la *Psicologia dell'arte*, per riesaminarla successivamente alla luce di questo breve ma denso saggio.

K voprosu o psichologii tvorčestva aktëra (Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore) costituisce l'epilogo al volume a cura di P. M. Jakobson *Psichologija sceničeskich čuvstv aktëra* ("psicologia del sentimento scenico dell'attore") potrebbe costituire un intervento programmatico, che accoglie le più recenti tendenze d'indagine basate su un approccio storico e non meramente empirico alla psicologia dell'attore, come era invece era uso sia nell'ambito di sistemi di pedagogia teatrale, sia negli studi psicotecnici che esaminavano, in epoca sovietica, le attitudini individuali alle professioni.

Il *Paradoxe* diderotiano è il punto di partenza da cui sviluppare i principii di un approccio psicologico basato su fatti concreti, dai quali soltanto si può procedere per una «futura teoria della creazione artistica attoriale», ma anche altri fatti possono essere verificati, i quali indirizzano verso conclusioni diverse da quelle tratte dal *philosophe*, senza per questo confutarle.

L'esempio che viene fornito è quello, interno alla stessa cultura teatrale russo-sovietica, di Stanislavskij e di chi ha

45. Lev S. Vygotskij, *The Teaching About Emotions*, in *The Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. vi, Plenum, New York 1999, p. 117. Le citazioni interne provengono da una traduzione russa (1902) dei *Principles of Psychology* di William James, dove lo psicologo statunitense affrontava alcune obiezioni alla propria teoria sulla scorta dei materiali che William Archer aveva radunato in *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting* (Longman's, Green & Co., London 1888). A questo proposito, cfr. Edoardo Giovanni Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino 2014, pp. 238-248.

seguito la sua impostazione, dalla cui pratica emerge che l'emozione dell'attore sulla scena può avere una natura differente dall'artificiale idealizzazione costruita esclusivamente tramite l'osservazione, la tecnica e l'esercizio.

Questa contraddizione – continua Vygotskij – può essere affrontata costruttivamente solo da un punto di vista dialettico e non metafisico, prendendo come guida l'evoluzione storica delle forme teatrali e, all'interno di essa, le differenze relative alla psicologia dell'attore nelle diverse condizioni storico sociali: «La psicologia dell'attore non è una categoria biologica, ma storica e di classe»,⁴⁶ che deve fondarsi sulla ricognizione dei caratteri specifici dell'epoca in cui si manifesta, perché l'emozione, così come è espressa e trasmessa, non può prescindere dal contesto generale a cui appartiene.

Le emozioni vissute dall'attore, secondo una felice locuzione tedesca, non sono tanto un sentimento dell'«io», quanto un sentimento del «noi». L'attore costruisce sulla scena sensazioni, sentimenti o emozioni (*emocija*) che diventano emozioni (*emocija*) di tutta la sala teatrale. Prima di essere divenute oggetto d'incarnazione (*voploščenie*) attoriale, esse hanno ricevuto una forma letteraria, si sono librate nell'aria, nella coscienza sociale.⁴⁷

All'emozione vissuta (*pereživanie*) sulla scena dall'attore sottostanno quindi processi di trasmissione diffusi nel *milieu* socio-culturale che esprime una data forma d'espressione, ed è quindi inappropriato affrontare la questione esclusivamente da un punto di vista biologico, oppure – da un'altra ottica – privilegiando l'indagine fenomenologica basata sull'autocoscienza dell'attore:

Dobbiamo comprendere la psicologia di questo o quell'attore in tutto il suo complesso di condizionamenti concreti, storici e sociali: allora ci si farà chiaro e comprensibile il nesso normativo tra una data forma dell'emozione vissuta in scena e il contenuto sociale che, tramite quell'emozione vissuta dall'attore, viene trasmessa agli spettatori in sala.⁴⁸

46. Lev S. Vygotskij, *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*, trad. it. di Massimo Lenzi, «Mimesis Journal», 4, 1, 2015, p. 73.

47. *Ibidem*.

48. Ivi, p. 74.

Queste considerazioni ci permettono di delineare sommariamente il processo della “trasmissione” dell’emozione dall’attore allo spettatore non come mera traduzione di sensazioni da un soggetto a un’altro, ma come passaggio, attraverso un’elaborazione formale, di «contenuti sociali», cioè di un’ampia rete di correlazioni che s’instaura, nell’espressione stessa dell’attore, tra tutti gli elementi che vi sono coinvolti. L’emozione, cioè, così come si manifesta sulla scena, è trasformata dalla sua espressione concreta in circostanze quotidiane in un plesso di segni che esorbitano dalla sfera dell’individuo.

Per questo motivo i dati che provengono dall’osservazione che l’attore compie sulle proprie emozioni, che sono il risultato di un processo creativo, non possono essere valutati a prescindere da tutti gli elementi che convergono nel processo e che determinano la forma espressiva delle emozioni stesse, la quale è sottoposta ai condizionamenti storici e sociali che ne rendono possibile la trasmissione. L’attore stesso, in altre parole, non è in grado di spingere la propria autocoscienza al di là di questi condizionamenti.

La relazione dell’attore con il personaggio è, inoltre, fonte di una varietà emozionale che si manifesta a seconda dell’atteggiamento assunto nei confronti del ruolo da rappresentare, che può diversificarsi a seconda delle specifiche scelte interpretative e registiche. Ancora in relazione alla vicenda della cultura teatrale russo-sovietica, viene introdotto a questo proposito l’esempio dell’utilizzo del modello stanislavskiano da parte di Vachtangov in *Principessa Turandot*, dove gli attori coprono i ruoli dei componenti d’una compagnia che, nella tradizione della Commedia dell’Arte, deve rappresentare la fiaba teatrale di Gozzi.⁴⁹ L’impianto apertamente antinaturalistico della regia non precludeva, anzi consigliava di approcciare le singole parti ricercandovi una «giustificazione interiore» del comportamento, né più né meno di quanto il cofondatore del Teatro d’Arte richiedeva per i propri allestimenti d’impronta più marcatamente realistica.

Tale doppia immedesimazione è di per sé, secondo Vygotskij, una dimostrazione sia di come un certo sistema

aA

49. Cfr. Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965, pp. 229 segg.; Massimo Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 101-103.

di pedagogia attoriale non si associ univocamente a uno stile, sia di come lo specifico sistema chiamato in causa, votato alla ricerca della verità dell'emozione dell'attore, fosse ugualmente applicabile anche in vista di risultati scenici quasi antitetici.

In entrambi i casi l'emozione dell'attore sarebbe espressa secondo una "verità" che, tuttavia, viene declinata secondo mezzi espressivi affatto distanti e – in ogni caso – trasmessa allo spettatore in quanto "giustificata" dallo stile secondo cui viene espressa. L'emozione dell'attore, quindi, appare come una sorta di fenomeno storico-culturale, cangiante in relazione al contesto in cui viene elaborata ed espressa, e non «un mondo chiuso e integro a sé stante»,⁵⁰ che può essere indagato in quanto tale, analizzando gli elementi che lo compongono.

Pereživanie: *emozione, sentimento e creatività*

Il nome di Stanislavskij, poi, è richiamato anche per indicare un altro aspetto notevole della condizione vissuta dall'attore in scena, che è sottoposta all'esperienza di emozioni non quotidiane, suscitali solo con tecniche peculiari dell'elaborazione artistica:

Solo indirettamente, costruendo un sistema articolato di rappresentazioni, concetti e figurazioni (*obrazy*) che siano composte anche di una certa emozione [*emocija*], possiamo suscitare anche i sentimenti che ci servono, e con ciò stesso conferire un colorito psicologico originale a tutto quel sistema nel suo complesso e alla sua espressione esteriore. «Questi sentimenti», dice Stanislavskij, «non sono affatto quelli che l'attore vive nella propria esistenza». Si tratta piuttosto di sentimenti e concetti che, depurati di tutto ciò che è superfluo, sono generalizzati, privati del proprio carattere astratto.⁵¹

In queste poche righe, lette alla luce della *Psicologia dell'arte*, sembrano emergere gli elementi di un parallelismo tra esperienza estetica ed esperienza dell'emozione sulla scena da parte dell'attore, per la loro relazione con pensiero e immaginazione e per la comune differenza dall'esperienza

50. Lev S. Vygot'skij, *Sulla questione della psicologia...* cit., p. 76.

51. Ivi, p. 77.

delle emozioni ordinarie. L'uso di «sentimenti» in quanto distinto da «emozioni», in questa specifica occasione – ove essi sono l'obiettivo di una specifica tecnica – è particolarmente significativo, in quanto introduce un concetto chiave sia della pratica stanislavskijana, sia della psicologia vygotskijana, dove esso, secondo la maggioranza dei commentatori, costituisce un calco dell'*Erlebnis* introdotto e diffuso nella filosofia tedesca a partire da Dilthey, quantunque in russo esso abbia un uso frequente nel linguaggio quotidiano.

Il concetto è quello di *pereživanie*, in merito al quale, da alcuni anni, è stata ipotizzato un'influenza diretta di Stanislavskij sull'uso del termine in Vygotskij:

According to Benedetti, Stanislavsky used *perezhivanie* to denote a tool, «the process by which an actor engages actively with the situation in each and every performance». More specifically, it can be used to describe the re-living of past-lived experiences as a means to engage with and convey emotional subtext. This conceptualisation likely informed Vygotsky's understanding of catharsis in *The Psychology of Art*. In the experience of and engagement with art, «intelligent emotions» – emotional responses elevated by one's imagination – can be provoked. Here, *perezhivanie* captures the role of affect in interpreting one's experience. It refers to a «meta-experience», an experience of experience that is both cognitive and emotional. Since what counts as an appropriate expression of a particular emotion is socially situated and conventional rather than innate, this meta-experience is also grounded in shared cultural experience. Through this meta-experience, an individual can deeply reflect on and have a raised awareness of past-experiences, leading to tensions between conflicting emotions – what Veresov has identified as «dramatic collision» – that are resolved in catharsis. It is in catharsis that there is an explosive discharge of emotion and a generalisation of personal emotions to a «higher plane of experience», transforming an individual's perception of themselves, others and the world.⁵²

aA

52. Nelson Mok, «On the Concept of *Perezhivanie*: A Quest for a Critical Review», in *Perezhivanie, Emotions and Subjectivity. Advancing Vygotsky's Legacy*, a cura di Marilyn Freer, Fernando González Rey, Nikolai Veresov, Springer Nature, Singapore 2017, pp. 25-26. Cfr. anche Peter Smagorinsky, *Vygotsky's Stage Theory: the Psychology of Art and the Actor under the Direction of *Perezhivanie**, «Mind, Culture, Activity», 18, 4, 2011, pp. 319-341, che per primo ha posto l'attenzione su questo

Nello scritto sulla psicologia della creatività attoriale, *pereživanie* sembra essere però utilizzato per suggerire una componente dell'elaborazione artistica più complessa di un mero «strumento», e rimandare anche alla specificità dell'esperienza che accompagna quello che viene definito «un sistema articolato di rappresentazioni, concetti e figurazioni» per conferire al sistema stesso «un colorito psicologico originale». Si potrebbe dire, in prima battuta, che consiste in un'aggiunta al bagaglio tecnico necessario all'attore secondo la prospettiva diderotiana e che, al contempo, questa aggiunta non costituisce una contraddizione di quella prospettiva.

In altri termini, se *pereživanie* non è «tanto un sentimento dell'«io», quanto un sentimento del «noi»», esso si differenzia in misura sostanziale dall'emozione ordinaria non tanto su una base squisitamente fisiologica, quanto nella sua natura specifica di esperienza dell'emozione, vissuta a un livello di coscienza che non si limita alla percezione e alla registrazione delle modificazioni dello stato dell'organismo, ma comprende la consapevolezza della loro condizione di generalizzazione, di sintonia empatica, condivisa nello stesso tempo da attore e spettatore.

La complessità della resa del termine in una lingua diversa dal russo sembra una conseguenza diretta della complessità del concetto a cui si riferisce e che, se solitamente si utilizza una combinazione di «emozione» ed «esperienza», non si fa riferimento a «coscienza», che pure è un elemento importante del discorso, almeno così come lo intende Vygotskij, per esempio in questo passo dal quarto volume dall'edizione russa delle opera complete, ritradotto dall'autore dell'articolo in cui è citato:

Every *perezhivanie* is always a *perezhivanie* of something. There is no *perezhivanie* that would not be a *perezhivanie* of something just as there is no act of consciousness that would not be an act of being conscious of something. But every *perezhivanie* is my *perezhivanie*. In modern theory, *perezhivanie* is introduced as a *unit* of consciousness, that is, a *unit* in which the basic properties of consciousness as given as such, while in attention and in thinking, the

connection of consciousness is not given. Attention is not a *unit* of consciousness, but is a element of consciousness in which there is no series of other elements, while the unity of consciousness as such disappears, and *perezhivanie* is the *actual dynamic unit of consciousness*, that is the consciousness consists of *perezhivanie*.⁵³

Allo stesso tempo, questa unità componente della coscienza⁵⁴ è anche la sede di una rappresentazione che unisce indivisibilmente soggetto e ambiente circostante:

An emotional experience [perezhivanie] is a unit where, on the one hand, in an indivisible state, the environment is represented, i.e. that which is being experienced – an emotional experience [perezhivanie] is always related to something which is found outside the person – and on the other hand, what is represented is how I, myself, am experiencing this, i.e., all the personal characteristics and all the environmental characteristics are represented in an emotional experience [perezhivanie]. [...] So, in an emotional experience [perezhivanie] we are always dealing with an indivisible unity of personal characteristics and situational characteristics, which are represented in the emotional experience [perezhivanie].⁵⁵

La collocazione di questi brani tra gli scritti dedicati alla psicologia dello sviluppo non sembra limitare l'uso di *perezhivanie* al contesto specifico, ma al contrario renderlo una categoria analitica più generale; Peter Smagorinsky ritiene che sia possibile tracciare un parallelismo tra il con-

53. Lev S. Vygotskij, *Sobranie Sočinenij*, Pedagogika, Mosca 1984, vol. iv, p. 382, citato e tradotto da Nikolai Veresov, *The Concept of Perezhivanie in Cultural-Historical Theory: Content and Context*, in *Perezhivanie...* cit., p. 65. Corsivi nell'originale.

54. «Per unità componenti intendiamo quei prodotti dell'analisi tali che, pur nella differenza degli elementi, possiedono le proprietà fondamentali proprie dell'insieme, e che sono parti viventi, non decomponibili ulteriormente, di questa unità globale. Non la formula chimica dell'acqua, ma lo studio delle molecole e del movimento molecolare è la chiave di spiegazione delle proprietà singole dell'acqua. Così come la cellula vivente, che conserva tutte le proprietà fondamentali della vita, inerenti all'organismo vivente, è la vera unità di analisi biologica. La psicologia, che vuole studiare le unità complesse, le deve includere necessariamente» (Id., *Pensiero e linguaggio*, intr., trad. e comm. di Luciano Mecacci, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 13).

55. Id., «The Problem of the Environment», in *The Vygotsky Reader*, a cura di René van der Veer e Jaan Valsiner, Blackwell, Cambridge (Ma.) 1994, p. 342. Corsivi nell'originale.

cetto com'è inteso nella pratica stanislavskijana e la sua applicazione nella teoria psicologica:

In art, *perezhivanie* could serve to promote the intelligent emotional process that Vygotsky sees in catharsis. A resonance between a viewer and an emotional theatrical performance, grounded in some sort of shared set of cultural and personal experiences, could produce deep reflection on prior experiences and heightened awareness of how they affect one's personality in a genetic sense, that is, in the role of cultural mediation on one's personality development. The kinds of emotions that are appropriate to express are learned rather than innate; they follow from a sense of cultural propriety that one appropriates through engagement with others whose own responses have been conditioned through their social experiences.

Art, however, is only one form of cultural mediation. Vygotsky ultimately extends his understanding of catharsis to "the stage of life": The everyday drama that people experience as part of their engagement with society. Whether stimulated by the verisimilitude of art or by spontaneous social transactions with others, one's actions have an emotional content from which cognition cannot be disassociated. Emotion, cognition, and personality are thus intertwined with sociocultural-historical context. Stanislavsky's reliance on *perezhivanie* as a theatrical resource, then, is also a central part of human development in offstage life as well, serving as the foundation for cathartic response to dramatic mediation, through which intelligent emotions may produce a more refined sense of personality.⁵⁶

Perezhivanie indica allora, secondo questa interpretazione, un'unità componente della coscienza che unifica caratteristiche personali e ambiente circostante in una rappresentazione dinamica, nella forma di un'esperienza emozionale "intelligente", che costituisce un momento nello sviluppo della personalità individuale e, in quanto tale, costituisce anche una qualità specifica dell'esperienza estetica.

Trasformazioni dei sentimenti

Tuttavia, alcuni studi recenti hanno prospettato la possibilità che il concetto sia stato modificato nel periodo intercorso

tra la *Psicologia dell'arte* e gli scritti successivi, quando effettivamente viene formulato come sopra riportato, sempre in riferimento alla psicologia dello sviluppo; d'altra parte, nel saggio dedicato alla psicologia dell'attore, che appartiene agli ultimi scritti di Vygotskij, il termine compare ripetutamente e – quel che è forse più sorprendente – sembra essere accettato nell'accezione che ha nella pratica stanislavskijana, senza interventi per precisarne il valore nell'ambito di studi di psicologia generale o dello sviluppo.⁵⁷

In tal caso, la sua qualità di “strumento per l'attore” appare giustificata dal suo carattere di attività cognitiva, inseparabile dal processo di “messa in forma”⁵⁸ dell'emozione, guidata dalla dialettica tra il vissuto emozionale personale e la dimensione sociale delle emozioni, che trova il suo sbocco al momento della rappresentazione scenica.

La sua riconduzione al concetto di catarsi, così come è espresso nella *Psicologia dell'arte*, comporta, invece, qualche difficoltà aggiuntiva, dal momento che unificherebbe come soggetti della medesima *pereživanie* sia l'attore che lo spettatore – il creatore e il fruitore dell'opera d'arte – dal momento che, in entrambi, avviene il medesimo processo, ovvero un'esperienza dove il sentimento prevalente consiste nella coscienza della relazione inscindibile tra emozione personale ed emozione sociale.

Nella *Psicologia dell'arte*, però, come abbiamo visto, la contraddizione tra emozioni della forma ed emozioni del contenuto viene percepita come una modalità di stimolo affatto peculiare, a cui corrisponde una reazione che, a differenza delle reazioni ordinarie, non si esprime secondo una scarica

aA

57. Nella parte introduttiva, peraltro, Vygotskij si premura di segnalare che tra il sistema psicologico di Théodule Ribot e il sistema di Stanislavskij non vi è che un «nesso più o meno casuale». (Lev S. Vygotskij, *Sulla questione della psicologia...* cit., p. 70). Ricordiamo che Ribot aveva introdotto i concetti di «memoire affective» e «reviviscence», dai quali si era congetturata un'influenza diretta sul concetto di *pereživanie*. Cfr. Edoardo Giovanni Carlotti, *Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica: l'impostazione metodologica di L. S. Vygotskij*, «Mimesis Journal», 4, 1, 2015, pp. 86-88.

58. Vygotskij adotta questa espressione direttamente da Ljubov Gurevič, critica e storica del teatro che aveva seguito il lavoro di Stanislavskij sin dai primi anni del Novecento, e aveva pubblicato nel 1927 il volume *Tvorčestvo aktera. O nature chudožvennyh pereživanij aktera na scene* [La creatività dell'attore. Sulla natura delle emozioni artistiche in scena]. Cfr. Fabio Mollica, *Di Stanislavskij e del significato di pereživanie*, «Teatro e storia», vi, 2, 1991, pp. 249-251.

nervosa periferica, ma viene “spesa” energeticamente solo a livello del sistema nervoso centrale, senza alcun effetto sul sistema motorio. La condizione dell'attore è senza dubbio diversa, dal momento che la sua performance è costituita da un programma motorio specifico, che è stato definito in sede di prova e deve necessariamente svilupparsi lungo le linee che sono state stabilite in tali occasioni. Quindi, secondo questo modello, quello che viene sperimentato non dovrebbe corrispondere a ciò che avviene per lo spettatore.

Tuttavia, confrontando il «complessa trasformazione dei sentimenti» assegnato a «catarsi» nella *Psicologia dell'arte*⁵⁹ con il «felice trasformazione dei sentimenti» che Vygotskij dichiaratamente prende in prestito da Frédéric Paulhan per indicare la natura dell'emozione dell'attore,⁶⁰ una riduzione a una mera coincidenza di espressioni non appare un'ipotesi praticabile. E quindi è opportuno individuare un'eventuale spiegazione alternativa.

Se, nel primo caso, la «trasformazione dei sentimenti» avviene, in base al principio di antitesi, per il “corto circuito” tra le emozioni del contenuto e le emozioni della forma, i capitoli precedenti del volume avevano offerto elementi sufficienti per tentare un'analisi praticabile su qualsiasi forma artistica; più vaga, certamente, la questione dell'attore/performer, che dovrebbe essere sottoposto, nella sua *pereživanie*, a un “corto circuito” analogo. Allora, la questione deve necessariamente riguardare come l'attore eventualmente sperimenti questi stimoli contraddittori in occasione della rappresentazione; o, ancor prima, quali possano essere gli equivalenti di contenuto/materiale e forma.

La concezione che Vygotskij ha del lavoro attoriale è esplicitata nel titolo del saggio stesso, con «creazione artistica»; alla luce della sua teoria, si tratta allora di un'operazione su materiale e forma, che però avviene sulla base di più elementi, perché l'attore opera contemporaneamente sulle emozioni del personaggio e sulle proprie nel processo di “messa in forma”, che ne è la generalizzazione, la stilizza-

59. «[L]a reazione estetica in quanto tale conduce a codesta catarsi, ossia a una complessa trasformazione dei sentimenti» (PA, p. 293).

60. «Le emozioni dell'attore saggiano ciò che Frédéric Paulhan definisce con espressione azzecata “felice trasformazione dei sentimenti”» (Lev S. Vygotskij, *Sulla questione della psicologia...* cit., p. 74).

zione appropriata a un determinato contesto storico-sociale. L'emozione che viene espressa dall'attore è, di conseguenza, un'emozione generalizzata che però l'attore non può fare a meno di sentire come propria, poiché ne manifesta i sintomi fisici attraverso il proprio corpo; e allo stesso tempo è la coscienza di questo particolare stato, in cui espressione motoria non è una reazione emozionale spontanea e incontrollata, ma è sottoposta a un'elaborazione che può trasformarla in segno di un "linguaggio" condiviso.⁶¹

Posto in questi termini, il significato di *pereživanie* potrebbe addirittura conglobare quello di catarsi, almeno così come è delineato nella *Psicologia dell'arte*, e unificherebbe l'esperienza di chi crea l'arte e di chi ne fruisce in base al medesimo processo, essendo peraltro consistente con la confutazione, nell'ultimo capitolo, della "teoria del contagio" che Tolstoj proponeva nell'ennesima riformulazione storica, dove era la genuinità del sentimento a costituire insieme contenuto e veicolo. Il processo comporta un'operazione sul sentimento che va oltre la sua pur appropriata e convincente espressione:

Per noi, che concepiamo l'arte come catarsi, è perfettamente chiaro che essa non può sorgere là dove c'è, *sic et simpliciter*, un sentimento vivo e trasparente. Nemmeno il più genuino dei sentimenti può, di per sé, creare l'arte. E, per giungere a questa, non gli basta nemmeno la tecnica e il mestiere, giacché anche un sentimento tecnicamente ben espresso non potrà mai creare né una lirica in poesia, né una sinfonia in musica: per ottenere tali risultati è necessario, in più, un atto creativo, che sia *superamento* di quel sentimento, risolvimento di esso, trionfo su esso: e solo quando quel *certo* atto si manifesta, solo *allora* l'arte si realizza. Ecco perché anche l'appercezione dell'arte esige creatività: neppure per appercepire l'artisticità di un'opera può bastare semplicemente rivivere con sincerità quel sentimento che dominava l'autore, né può bastare penetrar nell'intrinseca struttura di essa: è necessario, in più, superare creativamente il proprio sentimento personale,

aA

61. Vygotskij aveva toccato questo aspetto della *pereživanie* attoriale già nel 1916, nel suo commento alla concezione del gesto in *Famira-kifared* [*Tamira il citaredo*] andato in scena al Kamernyj Teatr per la regia di Tairov. Cfr. Olga Rubtsova, Harry Daniels, *The Concept of Drama in Vygotsky's Theory: Application in Research*, «Cultural-historical Psychology», 12, 3, 2016, p. 190.

trovare la sua catarsi, e allora, soltanto, l'azione dell'arte si rivelerà in piena luce.⁶²

L'attore realizza allora visibilmente questo atto di superamento creativo, nel quale le espressioni motorie che costituiscono la sua interpretazione del personaggio non sono le scariche nervose indotte da una reazione all'emozione, ma l'emozione elaborata tecnicamente attraverso la *pereživanie*, cioè purificata di tutto ciò che è personale, quantunque essa abbia luogo nel corpo-mente dell'individuo-attore, perché esso diventa la sede di un processo di trasformazione.⁶³

Andare oltre queste considerazioni significa introdurre elementi congetturali in larga parte estranei ai testi che abbiamo a disposizione, ma già a questo punto traspare il legame che il concetto di *pereživanie* – o meglio, la rete di relazioni emozionali e cognitive che il suo concetto implica e il suo processo attiva – ha con lo sviluppo delle facoltà umane che è prospettato, magari con eccessivo afflato ottimistico, nell'ultimo capitolo della *Psicologia dell'arte*.⁶⁴

aA

62. *PA*, pp. 337-338. Corsivi nell'originale.

63. Lo stesso Stanislavskij mette l'accento sulla necessità per l'attore di suscitare la *pereživanie* sulla scena attraverso impulsi volontari di "desideri artistici" che, nel loro complesso, sono paragonati ai ripetuti scoppiettii dell'avviamento di un motore a scoppio, i quali hanno come risultato il movimento omogeneo e regolare che si manifesta nelle azioni esteriori. Cfr. Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 45-46; Constantin Stanislavski, *Creating a Role*, trad. ing. di Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge, New York-London 1961, pp. 55-57; Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work on a Role*, trad. ing. e cura di Jean Benedetti, Routledge, London-New York 2010, pp. 137-138. Il confronto tra le traduzioni, anche in questo caso, appare necessario per individuare le problematiche – ancora irrisolte – connesse alla resa dei testi.

64. «[L']indagine psicologica [...] dimostra, infatti, che l'arte è un'eminente concentrazione di tutti i processi biologici e sociali dell'individuo nella vita associata, e un mezzo per ristabilire l'equilibrio fra l'uomo e il mondo nei più critici e responsabili momenti della vita. [...] In quanto, nella prospettiva del futuro, si delinea non solo una ristrutturazione di tutta l'umanità secondo nuovi principi, non solo un pieno predominio dei processi sociali ed economici, ma addirittura una "rifusione dell'uomo", in tanto dovrà inderogabilmente trasformarsi anche la funzione dell'arte. Non è possibile neanche immaginare quale sarà, in questa rifusione dell'uomo, la funzione che l'arte sarà chiamata a esplicare, e quali forze, che già nel nostro organismo sussistono, ma che non sono ancora in attività, saranno da essa chiamate alla formazione dell'uomo nuovo. Una sola cosa è fuor d'ogni dubbio: ed è che, in quel processo, spetterà all'arte pronunciare la più autorevole e più decisiva parola. Senza una nuova arte, non si avrà un uomo nuovo. E le possibilità, nell'avvenire, sono per l'arte altrettanto irriducibili a previsioni e a calcoli anticipati, quanto per la stessa vita: secondo la parola di

“Dramma” ed educazione

La funzione educativa dell’arte – così come viene sostenuta in tale sede – è infatti collegata a un plesso dove cognizione ed emozione giocano i ruoli fondamentali in un’esperienza che impone al sistema nervoso di gestire stimoli contraddittori, risolvendoli per incrementare la consapevolezza delle relazioni tra l’individuo e l’ambiente, né più né meno come avviene nei passaggi cruciali dello sviluppo infantile.

L’emozione è il fulcro di ogni processo in questa direzione, in quanto è la reazione dell’organismo a uno stimolo ambientale (o artistico) e, allo stesso tempo, il fulcro sul quale si appoggia la transizione a una diversa condizione del sentire integrata dalla coscienza dell’emozione stessa e della situazione in cui sorge, come un livello ulteriore di esperienza. Questa condizione non è un «sentimento» nell’accezione introdotta da Antonio Damasio e divenuta nel tempo relativamente comune nell’ambito delle neuroscienze cognitive, cioè la consapevolezza di un’emozione,⁶⁵ ma un particolare stato della coscienza generato dalla sintonia interpsicologica, se con questa espressione è possibile intendere anche le relazioni che l’individuo intrattiene con il proprio *milieu* sociale e culturale.

A questo proposito, è stato rilevato che il termine «dramma» in Vygotskij fornisce il concetto chiave per descrivere la modalità del rapporto con l’ambiente nel percorso di costruzione della personalità, dove non è tanto lo specifico fattore o situazione, quanto la sua “rifrazione” attraverso il “prisma” della *pereživanie* individuale a segnare il singolo stadio di avanzamento nel percorso.⁶⁶ Quindi, il termine si presta a indicare quei momenti di confronto/conflitto con l’ambiente che, durante lo sviluppo infantile, promuovono

aA

Spinoza: “Ciò di cui il Corpo è capace, nessuno mai lo ha ancora definito” (PA, pp. 352-353).

65. Anche se la specifica differenziazione tra i due termini non è accettata da tutti. Cfr. Antonio R. Damasio, *L'errore di Cartesio: emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995 [*Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, 1994], pp. 187-234.

66. Cfr. Nikolai Veresov, *Zone of proximal development (ZPD): the hidden dimension?*, <<http://psyjournals.ru/en/articles/d20875.shtml>> (accesso 26/09/2017) [originariamente in *Language as culture: Tensions in Time and Space*, a cura di A. Ostern e R. Heila-Ylikallio, Vasa, s.l. 2004] ; Id., *The Concept of Perezhivanie...* cit., pp. 59-61 (questo secondo saggio recupera e sviluppa le argomentazioni del precedente); Olga Rubtsova, Harry Daniels, *The Concept of Drama...* cit., pp. 189-190.

l'acquisizione di nuove funzioni mentali, una volta che essi sono vissuti sotto forma di *pereživanie* e così trasferiti dal piano interpsicologico a quello intrapsicologico; secondo questa accezione, l'esperienza estetica è in sé "drammatica" in quanto si sviluppa seguendo le medesime dinamiche, così che l'interazione con l'ambiente diventa un momento in cui l'emozione assume valore cognitivo.

In questa prospettiva, le arti performative, nelle quali la relazione tra individuo e ambiente è espressa tramite l'elaborazione dell'emozione in forma di segni generalizzati, sono la manifestazione *in vivo* di questo "dramma" da cui originano modificazioni psicologiche che poggiano su basi fisiologiche. In altre parole, se l'arte concentra «i processi biologici e sociali dell'individuo nella vita associata»,⁶⁷ essa mantiene sempre una forma "drammatica", realizzando il conflitto che, nella vita quotidiana e sociale, pone le basi per l'acquisizione degli strumenti cognitivi con cui affrontare le prove dell'esistenza.

Nelle espressioni artistiche non performative, il *milieu* ambientale e sociale è sempre all'orizzonte dell'esperienza dell'osservatore o del lettore, ma non sempre può manifestarsi in tutta la sua complessità di relazioni con l'opera: per una fruizione piena, spesso sono necessari strumenti di decodifica che presuppongono cognizioni già elaborate; nelle arti performative, la presenza agevola il rispecchiamento dello spettatore nel "dramma" che si presenta davanti ai suoi sensi, realizzato nei segni generalizzati del confronto/conflitto con l'esterno, che sono l'espressione di emozioni e sentimenti passati al vaglio della cultura in cui la rappresentazione ha luogo.

Il performer, in questo senso, non comunica tanto la specifica condizione che appartiene al personaggio o alla parte che deve essere interpretata, ma la condizione peculiare del compito che sta eseguendo, il "dramma" che si l'individuo attraversa nel confronto che le circostanze ambientali gli impongono per realizzarsi come persona.

La ricerca attuale sull'esperienza estetica tra empirismo e fenomenologia

Negli ultimi decenni, gli studi neuroscientifici si sono indirizzati con sempre maggiore impegno allo studio dell'esperienza estetica, alla ricerca degli eventuali correlati neurali di un fenomeno che, allo stato dell'arte delle tecnologie di *brain imaging*, può in determinate condizioni essere sottoposto a verifica tramite procedure sperimentali.

La nascita della «neuroestetica» come disciplina specifica, con la pionieristica istituzione di una cattedra all'University College of London, dà la misura dell'importanza che riveste un'indagine biologica su una forma di comportamento che, tuttora, si presenta con tratti ancora elusivi, per non dire misteriosi. Che questo genere di ricerca presenti una serie di problematiche da risolvere e che – soprattutto – coinvolga altri fenomeni del comportamento, come la coscienza e l'emozione, su cui le indagini sono al momento ancora in stadi poco più che preliminari, non è un motivo valido per non prenderne in esame i primi risultati, che d'altra parte, oltre ad essere incoraggianti, consentono di correggere eventualmente le procedure sperimentali e, allo stesso tempo, di gettare uno sguardo diverso sui fenomeni di cui si occupano.

Ritenere che il fenomeno estetico sia esclusivo oggetto di uno studio culturale equivale a mantenere una posizione

dualistica ormai superata, secondo la quale corpo e mente costituiscono due entità irrelate invece che un unico plesso di processi che risultano nel comportamento. L'ipotesi che tale plesso costituisca un sistema, indubbiamente ancora complicato e oscuro nel suo meccanismo, ma reso attivo in base a interconnessioni e interazioni che possono essere analizzate come fenomeni chimico-fisici, non dovrebbe apparire tanto una forma estremizzata di riduzionismo, quanto il punto di partenza per verificarne il funzionamento nelle sue componenti biologiche, senza con questo trascurare di considerarne gli aspetti relativi all'interazione con l'ambiente che entrano in gioco in situazioni e contesti diversi.

Avere la possibilità di raccogliere indizi in direzione di una spiegazione del comportamento artistico in termini biologici, inoltre, costituisce una base per ipotizzarne le ragioni dell'emergenza nell'ottica evolutiva, alla ricerca di quale possa essere la sua funzione nell'ambito dei processi di adattamento della nostra specie all'ambiente.

Comportamento artistico ed esperienza estetica, infine, sono un terreno d'indagine che, per la sua naturale contiguità con altri fenomeni, come quello dell'emozione e della coscienza, può aprire nuove direzioni di ricerca verso una comprensione più completa delle peculiarità di questi fenomeni che caratterizzano la condizione umana.

Nel suo volume più recente, Antonio Damasio, uno dei neuroscienziati che più ha sviluppato lo studio della dimensione emozionale in rapporto alle facoltà cognitive, anche in relazione alla "costruzione" della coscienza, espone le sue considerazioni sulle arti in questi termini:

Può darsi che l'arte sia iniziata come dispositivo omeostatico a beneficio dell'artista e del ricevente, e anche come mezzo di comunicazione. Alla fine – sia da parte dell'artista, sia da parte del pubblico – gli usi si fecero alquanto vari. L'arte divenne un mezzo privilegiato per trattare l'informazione fattuale ed emozionale ritenuta importante per gli individui e per la società, una funzione consolidata nelle prime forme di poesia epica, teatro e scultura. L'arte divenne anche un mezzo per indurre emozioni e sentimenti in grado di arricchire chi ne fruiva: qualcosa in cui, nel tempo, la musica ha dimostrato di eccellere. Fatto non meno importante, l'arte divenne un modo per esplorare la propria mente e quella degli altri, un mezzo per provare

e riprovare specifici aspetti della vita, e per esercitare il giudizio e l'azione morali. Da ultimo, le arti – poiché hanno radici profonde nella biologia e nel corpo degli esseri umani, ma possono anche elevarli alle più alte vette del pensiero e del sentimento – divennero un modo per ottenere il perfezionamento omeostatico, perfezionamento che gli esseri umani finirono per idealizzare e che desideravano raggiungere: la controparte biologica di una dimensione spirituale nelle questioni umane. [...]

Di fronte alla sofferenza umana, alla felicità mai raggiunta e all'innocenza perduta, le arti erano una compensazione inadeguata; nondimeno, erano e restano una compensazione, un modo per controbilanciare le calamità naturali e il male compiuto dagli esseri umani: esse sono uno dei doni straordinari offertoci dalla coscienza.¹

Queste considerazioni, tratte da un testo che costituisce il riassunto provvisorio una lunga carriera di ricerca nell'ambito della neurofisiologia, propongono sinteticamente gli elementi di una visione delle arti e del loro valore nell'esperienza umana che appare da tempo aver superato un'indagine mirata esclusivamente a verificare il funzionamento di un meccanismo di mere risposte a stimoli sensoriali; i fattori in gioco sono più complessi e coinvolgono attivazioni a livello cerebrale che, a loro volta, sono l'espressione di stati dell'organismo coinvolti nei processi di azioni, reazioni e *feedback* risultanti dall'interazione con l'ambiente – in questo caso un ambiente sottoposto a evidenti modificazioni di origine culturale.

Per quanto il pensiero psicologico di Vygotskij sulle arti e sull'esperienza estetica non abbia avuto la possibilità di diffondersi come avrebbe dovuto all'epoca della sua espressione, per la serie di ragioni cui si è accennato, è comunque innegabile che la ricerca attuale si sviluppi, pur con le varie differenze di approccio, lungo direzioni affini.

In questa sede, il discorso sarà concentrato sulle acquisizioni che i diversi approcci hanno permesso, in special modo da quanto gli avanzamenti tecnologici delle tecniche di *brain imaging* hanno reso possibile la visualizzazione delle

1. Antonio Damasio, *Il sé viene alla mente: la costruzione del cervello cosciente*, trad. it. di Isabella C. Blum, Adelphi, Milano 2012 [ed. orig. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, 2010], pp. 368-369.

attivazioni cerebrali di soggetti impegnati nell'esecuzione di un compito specifico connesso a un'esperienza di tipo estetico. Come vedremo, gli studi relativi alle arti performative sono stati e tuttora sono il campo di una serie di esperimenti promettenti, i cui dati spesso sono in grado di fornirci indicazioni importanti anche oltre l'ambito strettamente legato alle arti, come è naturale se ne affrontiamo le espressioni come un comportamento connesso a esigenze biologiche.

Gli esordi nella neuroestetica

Le origini della neuroestetica risalgono agli studi condotti da Semir Zeki (che ha coniato il termine per definire questo campo d'indagine) a partire dai tardi anni Settanta, che si sono concentrati sulla percezione visiva, analizzando le aree cerebrali attivate da determinate caratteristiche di un'immagine e correlando l'esperienza estetica alla stimolazione di tali aree. Secondo questa prospettiva, l'arte espleta sulla realtà la stessa funzione cui sono preposte le aree cerebrali, specialmente quelle visive, permettendo di isolare le costanti nelle diverse configurazioni oggettuali e generalizzando in concetti stabili ciò che è mutevole e variegato nell'esperienza percettiva; in altre parole, è uno strumento di conoscenza del mondo che si fonda sulle facoltà di elaborazione cerebrale: a monte dell'opera, l'artista è una sorta di "neurologo inconsapevole" che utilizza le proprie competenze per stimolare determinate procedure di elaborazione, rappresentando gli elementi essenziali alla cognizione della realtà e scartando ciò che è superfluo. Di conseguenza, l'esperienza estetica dovrebbe allora essere correlata in misura significativa all'attivazione delle aree visive, da cui gli stimoli sono elaborati e quindi restituiti nei termini di una comprensione concettuale della realtà.²

Questo approccio all'esperienza estetica, dichiaratamente riduzionistico e oggetto di numerose critiche,³ si limita – come non è arduo intuire – a un'interpretazione neu-

2. Cfr. Semir Zeki, *La visione dall'interno: arte e cervello*, Boringhieri, Torino 2003; Id., *Splendori e miserie del cervello: l'amore, la creatività e la ricerca della felicità*, Codice, Torino 2010.

3. Per una discussione della teoria di Zeki e delle osservazioni che sono state mosse contro il suo approccio, cfr. Chiara Cappelletto, *Neuroestetica: l'arte del cervello*, Roma-Bari, Laterza 2009, pp. 49-69.

rologica delle arti visive, che sono state l'argomento degli esperimenti su cui si fonda la teoria; queste stesse arti sono state esaminate, con una diversa impostazione, da uno dei nomi più noti delle neuroscienze contemporanee, Vilayanur S. Ramachandran, per trarne nove «leggi universali»⁴ che, a suo parere, possono essere un primo tentativo di definire i caratteri necessari a suscitare un'esperienza estetica.

Il neurologo statunitense, nato a Chennai, sviluppa il proprio discorso poggiando su basi di biologia evolutiva e concentrandosi sia su immagini note dagli studi di teoria della percezione, sia su alcuni esempi d'arte indiana (ed è stata oggetto di critiche la scelta di non approfondire la sua analisi con opere della tradizione occidentale), per individuare in essi gli elementi formali e le configurazioni che dovrebbero suscitare l'attivazione cerebrale sottesa all'esperienza estetica.

La cultura indiana influenza Ramachandran anche nel riferimento al concetto di *rasa*, definito come «cogliere la vera essenza, il vero spirito di una cosa, per suscitare uno stato d'animo o un'emozione specifici nella mente di chi guarda»,⁵ e alla necessità di individuarne le dinamiche nei circuiti neurali: l'opera d'arte stimola le aree visive che inviano i propri segnali ad altre strutture cerebrali, come l'amigdala e l'ipotalamo, le quali a loro volta elaborano l'informazione a vantaggio dell'organismo. In una prospettiva evolutiva, le strutture cerebrali e le loro interconnessioni si sono sviluppate per trarre il maggior beneficio per l'individuo e per la specie dall'interpretazione dei dati della percezione, innescando volta per volta le appropriate reazioni di risposta, suggerite dalle emozioni, alle diverse condizioni ambientali. L'esperienza estetica consisterebbe, allora, in

aA

4. Inizialmente otto, poi aumentate a dieci e infine ridotte a nove nell'ultima revisione, contenuta nei capitoli dal titolo *Bellezza e cervello: l'emergere dell'estetica e Il cervello artista: le leggi universali* in Vilayanur S. Ramachandran, *L'uomo che credeva di essere morto e altri casi clinici sul mistero della natura umana*, Mondadori, Milano 2012 [*The Tell-Tale Brain*, 2011], pp. 212-267 («1. Raggruppamento percettivo; 2. *Peak shift*, o iperbole; 3. Contrasto; 4. Isolamento modulare; 5. Problem solving percettivo ["cucù"]; 6. Avversione per le coincidenze; 7. Ordine; 8. Simmetria; 9. Metafora» [p. 220]); le precedenti versioni si trovano pubblicate in Id., William Hirstein, *The science of art: a neurological theory of aesthetic experience*, «Journal of Consciousness Studies», 6, 6-7, 1999, pp. 15-51 e in Id., *Il cervello artista in Cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano 2004 [*The Emerging Mind*, 2003], pp. 43-61.

5. Id., *L'uomo che credeva...* cit., p. 219.

una reazione evoluta a particolari forme e configurazioni, risultante in una sensazione di piacere e soddisfazione, in qualche modo derivata da quella che gli ominini dovevano sperimentare quando individuavano una nuova fonte di cibo o un possibile pericolo elaborando i dati incompleti delle loro percezioni.

Più di recente, il gruppo di ricerca dello stesso Zeki, in un esperimento in risonanza magnetica funzionale (fMRI) sui “correlati neurali della bellezza”, i cui risultati sono stati pubblicati nel 2004, ha individuato che, tra le aree cerebrali attivate dall'osservazione di immagini di dipinti giudicate belle dai soggetti esaminati, era rilevante la risposta della corteccia mediale orbito-frontale, che fa parte della rete implicata nei circuiti dopaminergici, correlata al piacere e alla ricompensa.⁶ Questi risultati, confermati anche da esperimenti successivi, introducono ulteriori, significative prospettive di ricerca, indicando allo stesso tempo la complessità dei fenomeni cerebrali che sottendono l'esperienza.

In questa direzione, in un articolo di rassegna del 2009 dedicato allo stato dell'arte della neuroestetica, Cinzia Di Dio e Vittorio Gallese – dell'équipe dell'Università di Parma cui si deve la scoperta dei neuroni specchio – hanno formulato una definizione dell'esperienza estetica come un'esperienza «that allows the beholder to “perceive-feel-sense” an artwork (from the Greek *aisthese*-*aisthanomai*), which in turn implies the activation of sensorimotor, emotional and cognitive mechanisms»⁷, ipotizzando così l'interazione di reti neurali più complesse. Secondo le loro conclusioni:

Neuroaesthetics has been, so far, mainly concerned with visual perception, with a particular focus on how the properties of artworks are visually processed. However, the evidence here reviewed consistently suggests that aesthetic experience – not differently from the perception of any visual object – only *begins* with a visual description of the art works. In fact, sensorimotor and emotional processes are also in place, which colour aesthetic experience with embodied motor and affective responses. The field of neu-

6. Hideaki Kawabata, Semir Zeki, *Neural Correlates of Beauty*, «J Neurophysiol», 91, 2004, pp. 1699-1705.

7. Cinzia Di Dio, Vittorio Gallese, *Neuroaesthetics: a review*, «Current Opinion in Neurobiology», 19, 2009, pp. 682-687 (682).

roaesthetics, here addressed only for what pertains the visual arts, is a new but rapidly expanding area that covers other art-forms, like music and performing arts. One of the future challenges for neuroaesthetics, then, will be that of clarifying whether aesthetic experience shares common neural bases across different artistic domains.⁸

L'articolo, che riporta anche i risultati di alcuni esperimenti condotti dagli stessi autori, evidenzia particolarmente come le regioni cerebrali attive nell'esperienza estetica siano quelle che, in altri contesti sperimentali, manifestano l'azione di processi *embodied* ("incorporati", "incarnati"), nei quali si manifestano dinamiche di simulazione interna, così come sono state ipotizzate in base ai numerosi esperimenti che hanno seguito la scoperta dei neuroni specchio.

Esperienza estetica e simulazione incarnata

La teoria dell'*embodied simulation*, come è stata proposta dallo stesso Gallese,⁹ si fonda infatti sulla presenza di meccanismi neurali che entrano in gioco nell'esperienza sia in prima che in terza persona di una specifica azione, consentendone una "comprensione" pre-razionale quando l'azione è vista (e in certi casi udita) compiere da altri, intuendone l'intenzione e lo scopo anche nei casi in cui non è espressa completamente.¹⁰ Questi meccanismi-specchio, che sono composti da reti di neuroni sensomotorii, che si attivano alla percezione così come al movimento, permettono all'osservatore di "replicare" nel proprio corpo il complesso di sensazioni ed emozioni che l'effettivo esecutore dell'azione sperimenta, decodificandone i segni senza la necessità di alcun tipo di mediazione razionale, quantunque i processi che permettono la comprensione completa agiscano su più livelli.¹¹ Di conseguenza, l'attività di queste reti neurali è alla base delle

aA

8. Ivi, p. 686.

9. Cfr. Vittorio Gallese, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 4, 2005, pp. 23-48.

10. Cfr. Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *So quel che fai: il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

11. Questo aspetto è stato messo ripetutamente in rilievo, in particolare rispondendo a chi criticava la funzione del meccanismo specchio interpretandola come alternativa all'azione di processi di grado cognitivo più elevato. Cfr. Iid., *The functional role of parieto-frontal mirror circuit: interpretations and misinterpretations*, «Nature Review Neuroscience», 11, 2010, pp. 264-274 e *The mirror mechanism: a*

relazioni sociali, che sfruttano, oltre che la valutazione cognitiva esplicita degli stimoli, questo «*philogenetically older mechanism that enables direct experiential understanding of objects and the inner world of others*». ¹²

Questo approccio, coerente con la direzione degli studi fenomenologici inaugurata da Merleau-Ponty, trova corrispondenza con la teoria autonomamente elaborata da Antonio Damasio nelle sue ricerche, dove si ipotizza l'esistenza di un «circuito “come se”» (*as if body-loop*) che, simulando internamente all'organismo sensazioni ed emozioni, promuove l'equilibrio omeostatico indicando ciò che è vantaggioso o nocivo per l'individuo ancor prima che lo stesso sia sottoposto all'esperienza diretta. ¹³

L'esperienza dell'osservazione di un'opera d'arte, allora, dovrebbe mettere in funzione gli stessi meccanismi che governano le relazioni sociali, consentendo la comprensione di ciò che è raffigurato *come se* l'osservatore lo sperimentasse direttamente, sia in veste di soggetto raffigurato, sia nei panni di chi raffigura, replicando il gesto dell'artista, ad esempio nel caso dell'arte astratta. ¹⁴ Il concetto di empatia, così come era stato a suo tempo formulato da Vischer, sarebbe quindi sotteso da questi meccanismi, da cui sono generate le modalità di un'interazione con l'opera d'arte che a buon diritto può essere denominata come esperienza.

Inoltre, alcuni studi hanno indagato l'eventuale specificità dell'esperienza estetica, creando le condizioni sperimentali affinché i soggetti coinvolti affrontassero il compito loro richiesto secondo modalità diversificate tra la semplice osservazione e un'osservazione mirata alla valutazione dell'apprezzamento personale, utilizzando sia opere d'arte che immagini “non artistiche”: i dati raccolti hanno evidenziato differenze di attivazione sia rispetto al compito, sia rispetto all'oggetto osservato, che convergono a indicare il

basic principle of brain function, «Nature Review Neuroscience», 17, 2016, pp. 757-765.

12. David Freedberg, Vittorio Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, «Trends in Cognitive Sciences», 11, 5, 2007, p. 198.

13. Cfr. Antonio R. Damasio, *L'errore di Cartesio* cit.; Id., *Emozione e coscienza*, Milano, Adelphi 2000 [*The Feeling of What Happens: Body and Emotions in the Making of Consciousness*, 1999].

14. David Freedberg, Vittorio Gallese, *Motion, emotion and empathy...* cit., pp. 201-202.

coinvolgimento dell'insula, una struttura importante nella regolazione emozionale, come peculiare all'esperienza di osservazione connessa con la valutazione dell'apprezzamento.¹⁵

Allo stato attuale delle conoscenze, rimangono naturalmente molti nodi ancora da chiarire, come è inevitabile per un ambito della ricerca ancora ai suoi esordi, ma l'ipotesi che l'esperienza di un prodotto artistico recluti reti neurali diversificate rispetto all'esperienza della realtà quotidiana sembra contare su qualche conferma, anche se gli esperimenti condotti fino a questo momento non sono stati in grado di individuarne il meccanismo in tutte le sue componenti.

D'altra parte, è possibile che la complessità del suo funzionamento renda le tecniche attuali, quantunque avanzate, ancora inadeguate a definire precisamente l'apporto di tutti gli elementi in gioco, soprattutto se consideriamo quanto sfumata sia (sempre che esista) la linea che separa l'esperienza dell'osservazione di un oggetto gradevole da quella di un oggetto artistico; inoltre la scelta dei campioni sperimentali, per forza di cose, deve basarsi su opinioni consolidate, che sono il prodotto di specifiche vicende storico-culturali e non espressioni di criteri oggettivi, ai quali forse si potrà giungere solo *a posteriori*.

Arti performative e procedure sperimentali

Una via per chiarire qualche nodo controverso è quella auspicata da Di Dio e Gallese nella conclusione dell'articolo sopra citato, ovvero tentare una verifica degli assunti su esempi di altre arti; qui ci limiteremo esclusivamente

15. Cfr. Cinzia Di Dio, Nicola Canessa, Stefano F. Cappa, Giacomo Rizzolatti, *Specificity of esthetic experience for artworks: an fMRI study*, «Frontiers in Human Neuroscience», 5, 2011, ora in Aa. Vv., *Brain and Art*, a cura di Idan Segev, Luis M. Martinez e Robert J. Zatorre, Frontiers Research Topics, 2014, pp. 97-110. L'articolo discute anche i risultati dei precedenti studi condotti con obiettivi e procedure simili. In altri studi fMRI, la corteccia dell'insula è stata indicata anche come la sede di attivazioni significative correlate alla percezione di un'emozione di base come il disgusto, secondo le medesime modalità "specchio" riscontrate nelle aree sensomotorie; cfr. Bruno Wicker, Christian Keysers, Jane Plailly, Jean-Pierre Royet, Vittorio Gallese, Giacomo Rizzolatti, *Both of Us Disgusted in My Insula: The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust*, «Neuron», 40, 3, 2003, pp. 655-664. Più di recente, è stato evidenziato che l'insula svolge un ruolo anche nella discriminazione di certi stimoli nell'interazione sociale; cfr. G. Di Cesare, M. Marchi, A. Errante, F. Fasano and G. Rizzolatti, *Mirroring the Social Aspects of Speech and Actions: The Role of the Insula, «Cerebral Cortex»*, 107, 2017, pp. 1-10.

alla danza e al teatro, su cui sono state svolte alcune ricerche che hanno interessato l'aspetto dell'esperienza estetica, cercando di ovviare alle limitazioni insite nelle procedure sperimentali e nelle caratteristiche di registrazione proprie degli strumenti tecnologici che – come per esempio la risonanza magnetica – sono in grado di operare al meglio solo sotto determinate condizioni relative alla presentazione degli stimoli.

La fMRI, che è in generale la metodica di *brain imaging* più utilizzata, necessita infatti di stimoli di breve durata (3-4 secondi) seguiti da una croce di fissazione, anch'essa di alcuni secondi, per isolare debitamente le attivazioni cerebrali, a motivo di intrinseche problematiche di risoluzione temporale; ne consegue che questa tecnologia, che pure è al momento la più affidabile per le immagini cerebrali, può permettere un'analisi accurata soltanto delle reazioni all'osservazione di brevi pattern di movimento, a meno di non introdurre ulteriori elaborazioni statistiche e, conseguentemente, incrementi del margine d'errore sperimentale. Per questo motivo, sono le azioni danzate, più che le esecuzioni attoriali, a presentarsi come campioni sui quali condurre i test, in special modo quando esse possono essere scomposte – come nel caso della danza accademica – in unità significative, che impegnano di volta in volta gli arti secondo particolari configurazioni di movimento, peraltro consolidatesi nel tempo come gli elementi di un linguaggio specifico, intorno alle quali è possibile impostare una procedura sperimentale.

Nel caso del teatro e della musica, ma anche di generi di danza che non si fondano su elementi codificati, la reazione dello spettatore e dell'ascoltatore è determinata più dalla struttura complessiva dell'opera che dalla percezione di singole unità, per quanto significative, così che le metodiche di *imaging* cerebrale sono in grado di verificare le reazioni soltanto frammenti di composizione o di azione sui quali non è possibile spingere l'analisi oltre le limitate possibilità di combinazione di suoni o movimenti ottenibili all'interno del campione sperimentale.

Inoltre, una ulteriore limitazione intrinseca alle tecnologie a disposizione risiede nell'estrema difficoltà, se non l'impossibilità, di verificare le risposte agli stimoli in condizioni ecologiche, ovvero replicando in laboratorio le condizioni sotto le quali l'esperienza di un'esecuzione dal vivo

avviene nella realtà: l'osservazione e/o l'ascolto può avvenire generalmente solo su soggetti singoli tramite immagini e suoni registrati e riprodotti, per ragioni inerenti la non trasportabilità della strumentazione e le esigenze specifiche di funzionamento e di controllo – limitazione che vale particolarmente per la fMRI, ma si presenta sotto diversi aspetti anche per le altre tecniche.

Un altro nodo problematico riguarda, infine, la definizione dell'oggetto presentato nei campioni stessi per l'analisi, dal momento che – ad esempio – determinare ciò che è danza, in forza di una distinzione precisa da ciò che non lo è, significa confrontarsi con un complesso di fenomeni storici e culturali alquanto variegato, tanto più se si considera che la sua vicenda in quanto genere artistico ha una fortuna alterna in Occidente, dove è sopravvissuta durante tutta l'epoca medioevale principalmente come espressione della cultura popolare, diramandosi poi tra forme di danza “per danzatori” e forme “per spettatori”.

In altre civiltà, oltre a costituire uno dei tessuti connettivi dell'esistenza sociale, ha costituito un argomento intorno al quale intessere miti che esorbitano il mero interesse artistico, prestandosi a metafora della cosmogonia oppure dell'ordine cosmico, come una replica su scala umana dell'azione di forze universali.¹⁶

Se possibile, una definizione è ancora più ardua della pur difficile separazione tra ciò che è arte e ciò che non lo è nell'ambito delle arti visive, per cui, anche in questo caso, è giocoforza affidarsi a ciò che convenzionalmente è reputato tale e confidare, se mai, che il progredire della ricerca possa essere d'aiuto nell'individuare quali siano (sempre che esistano) i parametri oggettivi tramite cui la danza (ma ciò può valere anche per il teatro e la musica, secondo le

aA

16. Un esempio è la danza di Śiva della tradizione induista, che rappresenta il dissolversi e il reintegrarsi dell'universo al rivolgersi dei cicli delle ere (cfr. Ananda K. Coomaraswamy, *La danza di Śiva*, trad. it. di Roberto Marano, Milano, Adelphi 2011, pp. 107-124); o l'apologia della danza di Luciano di Samosata, per il quale «coloro che ricercano le origini più veritiere della danza ti direbbero che essa nacque contemporaneamente alla prima origine dell'universo e che apparve insieme all'antico Eros; per esempio il movimento circolare degli astri, l'intreccio dei pianeti con le stelle fisse, l'euritmico rapporto e la regolata armonia che li governa sono la prova dell'esistenza primigenia della danza» (Luciano, *La danza*, trad. it. di Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992, p. 59).

rispettive caratteristiche, nella misura in cui è possibile una distinzione netta per generi) si differenzia da un fenomeno “reale” e quotidiano e può essere, perciò, oggetto di un’esperienza altrettanto differenziata.

La presenza viva del corpo umano, nelle arti performative, è allo stesso tempo un ostacolo e un’opportunità per l’indagine; un ostacolo, in quanto la linea sfumata tra il reale e il rappresentato può alle volte scomparire del tutto, nascondendo l’oggetto da studiare; un’opportunità per la medesima ragione, obbligando a riflettere sulle metodologie e, di conseguenza, sugli assunti.

Danza, abilità motorie ed esperienza estetica

La ricerche sperimentali sulla danza, in gran parte realizzate tramite fMRI, hanno visto i primi risultati a partire dalla metà del decennio passato, nella fase in cui la scoperta del meccanismo dei neuroni specchio aveva stimolato un’espansione delle indagini in numerose direzioni disciplinari; tra queste, per il coinvolgimento del corpo in movimenti intransitivi (cioè non diretti a uno specifico oggetto), le performance dei danzatori suscitavano un interesse indiscutibile intorno alle modalità di attivazione neurale che avrebbero potuto rivelare. Il più rilevante tra i primi articoli della letteratura in materia, a cura di un’équipe guidata da Beatriz Calvo-Merino dello University College di Londra, è tuttora un punto fermo della letteratura scientifica riguardo alla percezione del movimento e ai suoi correlati neurali.

Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers,¹⁷ pubblicato nel 2005, non si riferisce a un esperimento connesso all’esperienza estetica ma, come indica il titolo, si dedica a esaminare la relazione tra abilità motorie e l’osservazione di azioni, utilizzando come soggetti due gruppi di danzatori professionisti. La scelta non ricade casualmente su danzatori di balletto e di capoeira, in considerazione dell’elevata strutturazione dei movimenti di entrambe le discipline e della possibilità di selezionare moduli di azioni comparabili rispetto a parametri come velocità, direzione e parti del corpo implicato nei movimenti. Aggiunto

17. Beatriz Calvo-Merino, Daniel E. Glaser, Julie Grèzes, Richard E. Passingham, Patrick Haggard, *Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers*, «Cerebral Cortex», 15, 2005, pp. 1243-1249.

un gruppo di controllo, composto da non danzatori, di egual numero di individui (dieci per ciascuno), ad ogni soggetto viene richiesto di osservare una serie di dodici videoclip per genere di danza, in successione casuale e alternati a schermi neri, in cui due danzatori maschi, con i volti resi sfocati, in vestiti da prova dinanzi a uno sfondo uniforme, eseguono rispettivamente movimenti di balletto e capoeira della durata di tre secondi ciascuno. La proiezione avviene su uno schermo situato esternamente allo scanner fMRI, visibile ai soggetti dall'interno tramite uno specchio. Ad ogni soggetto è affidato, inoltre, il compito di indicare, tramite una pulsantiera a disposizione, quanto è reputato impegnativo il movimento osservato.

I dati raccolti hanno segnalato, nelle aree motorie dove già in precedenza era stata ipotizzata la presenza di neuroni specchio, differenze significative di attivazione tra i diversi gruppi, corrispondenti al training nei due diversi tipi di danza: i danzatori di balletto mostravano un'attivazione maggiore alla visione delle clip di balletto, così quelli di capoeira all'osservazione dei passi della propria disciplina, a fianco di attivazioni assai meno importanti per il gruppo dei soggetti di controllo. I risultati di questo esperimento mostrano la relazione tra la perizia acquisita da un soggetto nell'esecuzione di determinati e complessi moduli di movimento e la loro successiva "simulazione incorporata" al momento dell'osservazione in video. La possibile obiezione che tali risultati potessero essere influenzati da una sorta di familiarità percettiva (ovvero dall'abitudine alla visione di tali movimenti, com'è normale per chi pratica una disciplina) è smentita, per entrambi i gruppi, sia dalla rilevanza dell'attivazione in aree motorie, sia dall'assenza di attività in aree note per la loro risposta a stimoli visivi già sperimentati, sia infine dalla differenza delle attivazioni tra maschi e femmine nel gruppo di balletto, dove certi passi sono *gender-specific*: poiché a eseguirli era un danzatore maschio, le danzatrici – cui non mancava la pratica di danza in coppia, e quindi la familiarità visiva – mostravano attivazioni minori dei danzatori, non avendo un addestramento all'esecuzione di quei particolari movimenti.¹⁸

aA

18. La specificità di genere nell'osservazione di movimenti di danza era argo-

Pur ottenendo risultati di estremo interesse e potenzialmente validi per ideare integrazioni a terapie di riabilitazione agendo su stimoli visivi, questo esperimento non contiene nella sua procedura la possibilità di trarre indicazioni utili ad aprire una linea di ricerca sull'esperienza estetica relativa ai movimenti di danza; tuttavia, gli stessi dati sono stati la base per quello che, probabilmente, è il primo tentativo di affrontare la questione in termini neuroestetici.

Sei dei soggetti di controllo che erano stati sottoposti allo scanning sono infatti stati successivamente riconvocati per una successione aggiuntiva dell'esperimento, durante la quale essi hanno osservato nuovamente gli stessi movimenti di danza, questa volta senza essere introdotti nello scanner fMRI, ma allo scopo di formulare una valutazione, su una scala di uno a cinque, del loro apprezzamento di ciascuno di essi. L'incrocio tra i dati rilevati dalla risonanza magnetica e queste valutazioni ha indicato una corrispondenza tra maggiori attivazioni cerebrali nelle aree sensomotorie e visive e migliori giudizi soggettivi, marcata per i movimenti che comportavano dislocazioni importanti e rapide nello spazio, specialmente verso l'alto, inducendo a formulare l'ipotesi che tali aree possano essere implicate nell'esperienza estetica.¹⁹

Gli esperimenti successivamente eseguiti anche da altri gruppi di ricerca²⁰ hanno evidenziato la presenza significativa di attivazioni in tali aree, definite AON (Action Observation Network): un esempio è lo studio di Emily Cross e colleghi,²¹ anch'esso compiuto su soggetti inesperti nella

mento di un altro esperimento del medesimo gruppo di ricerca, ancora con fMRI su un gruppo di 12 danzatori e 12 danzatrici del London Royal Ballet, i cui risultati erano allora disponibili solo in forma di abstract, e sarebbero stati pubblicati l'anno seguente in Beatriz Calvo-Merino, Julie Grèzes, Daniel E. Glaser, Richard E. Passingham, Patrick Haggard, *Seeing or doing? influence of visual and motor familiarity in action observation*, «Current Biology», 16, 2006, pp. 1905-1910.

19. Beatriz Calvo-Merino, Corinne Jola, Daniel E. Glaser, Patrick Haggard, *Toward a sensorimotor aesthetics of performing arts*, «Consciousness and Cognition», 17, 2008, pp. 911-922.

20. Per un panorama generale di questi primi esperimenti cfr. Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 115-118.

21. Emily S. Cross, Louise Kirsch, Luca F. Ticini, Simone Schütz-Bosbach, *The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception*, «Frontiers in Human Neuroscience», 5, 2011, pp. 1-10.

danza, posti dinanzi al compito di osservare, nello scanner fMRI, movimenti di danza eseguiti da un danzatore e una danzatrice del Leipziger Ballett, e segnalare su un'apposita pulsantiera la valutazione sia dell'apprezzamento, sia della difficoltà del movimento. L'incrocio dei vari dati in sede di analisi indicava una corrispondenza tra attivazioni più forti delle aree AON e movimenti che venivano giudicati al contempo belli e difficili da eseguire.

Affiancati ai risultati dell'esperimento di Calvo-Merino e colleghi, dove l'apprezzamento era connesso alla maggiore apertura nello spazio del movimento, ne derivava una possibile preferenza per le azioni che richiedevano maggiore abilità tecnica da parte degli esecutori, spiegando ad esempio l'attrattiva degli spettacoli acrobatici e sportivi in cui è richiesta una capacità atletica non comune.²²

Questo aspetto, che pure è difficile da contestare, non può essere identificato come preminente in una rappresentazione di danza, giacché gli elementi in gioco non si limitano al puro *exploit* tecnico; allo stesso tempo, la concentrazione delle attivazioni nelle aree sensomotorie, senza segnali da aree note per la loro correlazione con gli stati emozionali, come per esempio l'insula, la cui attività è invece stata in più casi registrata all'osservazione di opere d'arte visiva, hanno cominciato a suscitare dubbi negli sperimentatori circa l'appropriatezza degli stimoli presentati ai soggetti e sulle eventuali distorsioni o errori sistematici che essi potevano provocare.

Condizione performativa e critica dei protocolli sperimentali

Rispettivamente nel 2013 e nel 2015, due articoli – il primo di Julia Christensen e Beatriz Calvo Merino, il secondo della stessa Christensen con Corinne Jola²³ – hanno tentato di

22. «In the present study, participants reported liking dance movements more that they perceived as difficult to perform themselves. Anecdotally, this finding resonates with the fact that spectators routinely pay high prices to watch the outstanding physical mastery of acrobats in Cirque du Soleil, slam-dunking basketball players in an NBA game, or the exacting precision of the Bolshoi *corps de ballet*. If every audience member could reproduce the movements made by the acrobats, athletes or dancers, then such events would no longer be spectacular» (ivi, p. 6)

23. Corinne Jola ha pubblicato nel 2011 i risultati di un esperimento in cui, tramite TMS (Stimolazione magnetica transcranica) ed elettromiografia si registravano le attivazioni corticospinali insieme all'attività muscolare evocata di

ridiscutere la questione, valutando lo stato dell'arte della ricerca neuroscientifica sulla danza e segnalando gli aspetti delle varie procedure sperimentali da riconsiderare.

Nel primo di essi,²⁴ le autrici si interrogano sui motivi dell'assenza della componente emozionale, che è una costante negli studi comportamentali sull'osservazione della danza, dai dati che risultano negli studi di *brain imaging*, individuando la possibile ragione in una imperfetta scelta degli stimoli, che dovrebbero invece essere selezionati, anche sulla base di una collaborazione più attenta tra scienziati e artisti performativi, secondo criteri che permettano almeno di avvicinare le procedure di osservazione in laboratorio alla condizioni originali in cui un'azione danzata si svolge.

Fatto salvo che non è possibile ricreare verosimilmente tali condizioni, per i limiti intrinseci delle condizioni sperimentali, le eventuali modifiche da introdurre sono, in effetti, presentate sia sotto forma di un auspicio per la soluzione dei problemi che come indicazioni precise di intervento; al contempo, le direzioni indicate possono, a loro volta, aprire altre linee d'indagine di respiro più ampio.

Per le autrici è innanzitutto necessario valutare quali movimenti di danza sono invarianti nelle diverse culture, per verificare se determinate espressioni dell'apparato muscolo-scheletrico possono essere identificate come stimoli di un'esperienza estetica; poi, è importante riflettere se non sia opportuno mantenere gli aspetti ornamentali delle danze, come costumi e oggetti, e anche elementi scenografici, come possibili incentivi all'emozione dello spettatore; quindi, considerare l'aspetto comunicativo e sociale della danza; ancora, esaminare le relazioni tra gli stili di danza e le configurazioni che sembrano stimolare maggiormente la percezione (simmetria, sincronia, verticalità o orizzontalità, curvilinearità, scioltezza); infine, non isolare il movimento dal suo contesto coreografico, dal *plot* che genera gran parte del suo significato emozionale.

111

aA

quattro spettatori della prova generale di uno spettacolo di balletto. Se non altro, l'esperimento ha dimostrato l'estrema complessità di trasferire un setting da laboratorio in uno studio sullo spettacolo dal vivo. Cfr. Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore...* cit., pp. 120-122.

24. Julia F. Christensen, Beatriz Calvo Merino, *Dance as a subject for empirical aesthetics*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», 7(1), 2013, pp. 76-88.

Nell'altro articolo,²⁵ l'accento viene posto sulla validità ecologica degli esperimenti sulla danza, esaminando in dettaglio la letteratura disponibile in base a quattro parametri: assunto della ricerca, definizione di danza/movimento, stimoli, *task* (il compito che i soggetti devono eventualmente svolgere in relazione all'osservazione). Le conclusioni si fondano innanzitutto sulla ricognizione che la ricerca di una validità ecologica è, in generale, inversamente proporzionale al grado di validità interna dell'esperimento, in quanto ricreare le condizioni originali aumenta le variabili nel setting e riduce la possibilità del controllo dei dati; tuttavia, alcuni correttivi possono essere introdotti nelle procedure, che sono segnatamente: la scelta di stimoli appropriati e precedentemente discussi da tutta l'équipe, in qualunque forma (anche tecnologicamente riprodotta) essi siano presentati; l'interesse per i resoconti soggettivi dei partecipanti all'esperimento, insieme a un uso oculato dei task da svolgere; l'accuratezza nel definire l'oggetto di studio esplicitamente, segnalando i caratteri che distinguono la danza da altri tipi di movimento. Qui, come nell'articolo precedente, si consiglia infine di non eliminare dall'azione la sua controparte uditiva, sia essa la musica della coreografia o il suono dei passi dei danzatori.

Altre considerazioni, come il contesto, ovvero la presenza di più spettatori a una rappresentazione, e l'effetto di feedback che il pubblico naturalmente esercita sul performer, modificando lo spettacolo ad ogni sua ricorrenza, sono esposte come elementi che qualificano l'esperienza "al naturale" ma sui quali, nelle correnti condizioni, non è possibile impostare una valida procedura sperimentale.

Così, entrambi questi articoli si concludono sull'auspicio che il progredire dell'interesse per lo studio del fenomeno, da cui si possono trarre indicazioni valide anche in altri campi d'indagine scientifica, possa spingere all'elaborazione di nuove metodiche che risolvano le problematiche individuate e ovviino alle limitazioni imposte dai mezzi tecnologici; è chiaramente percepibile, nelle argomentazioni presentate,

aA

25. Julia F. Christensen, Corinne Jola, "Moving towards ecological validity in the empiric aesthetics of dance", in *Art, Aesthetics, and the Brain*, a cura di Joseph P. Huston, Marcos Nadal, Francisco Mora, Luigi F. Agnati, and Camilo José Cela Conde, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 223-260.

che per la realizzazione di procedure sperimentali adeguate è richiesta non solo la collaborazione stretta tra neuroscienziati ed esperti di danza, ma anche una conoscenza non superficiale degli uni della disciplina degli altri, e viceversa, quindi l'esistenza di figure che, eccetto casi eccezionali, solo appositi percorsi di formazione possono riuscire a creare.

È presumibilmente questa *l'impasse* degli studi interdisciplinari, che in questi casi appare ancor più irrisolvibile, dal momento che – oltre alle difficoltà di concezione delle procedure sperimentali – vi sono aspetti pertinenti alla loro realizzazione che presuppongono nozioni approfondite sulla strumentazione tecnologica e sulle metodiche di analisi da una parte, delle tecniche e delle problematiche della danza dall'altra. Si tratta, cioè, di un tipo di collaborazione che non può limitarsi alla condivisione di concetti e competenze, ma deve necessariamente coinvolgere anche le rispettive pratiche.

Empirismo e fenomenologia

Un esempio dell'elaborazione di procedure in grado di affrontare gli aspetti dell'esperienza estetica della danza che non sono stati individuati nei precedenti studi, è fornita da un esperimento i cui risultati sono stati pubblicati nel 2016,²⁶ ad opera di un'équipe interdisciplinare alla quale appartiene anche una delle coautrici degli articoli sopra trattati, Corinne Jola, che ha affiancato un approccio fenomenologico alle metodologie empiriche, operando decisamente sulla revisione degli stimoli presentati ai partecipanti.

Il primo elemento di rilievo è, infatti, la qualità degli stimoli, presentati tramite da una composizione coreografica per due danzatori appositamente creata per essere utilizzata nella procedura, con una speciale attenzione a introdurre nella partitura quei movimenti che, nei precedenti studi, erano stati evidenziati per la loro correlazione con le attivazioni cerebrali più significative e con risposte di apprezzamento soggettivo più elevate.

26. Matthew Reason, Corinne Jola, Rosie Kay, Dee Reynolds, Jukka-Pekka Kauppi, Marie-Helene Grosbras, Jussi Tohka, Frank E. Pollick, *Spectators' aesthetic experience of sound and movement in dance performance: a transdisciplinary investigation*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», 10, 1, 2016, pp. 42-55.

La coreografia, denominata *Double Points: 3X*, è una rielaborazione di Rosie Kay di *Double Points: K* (2008), che a sua volta riprendeva *Double Points: Two* (1999) della compagnia EmioGreco|PC; connotata dall'uso del silenzio, dall'assenza di una linea narrativa e dall'accentuazione del suono del respiro dei performer, provocata dall'impegno fisico richiesto; ridotta alla durata di circa cinque minuti, viene provata per essere ripetuta tre volte con diversi sfondi sonori: l'Allegro dal *Concerto per oboe e violino in do minore* di Bach; *Breath* (solo con suoni ambientali, compresi il respiro e i passi dei danzatori); *electro music* appositamente composta. In quest'ordine, dopo l'entrata in scena dei performer gestita come introduzione all'evento performativo e "acclimatamento" dei partecipanti, la coreografia era presentata a quindici spettatori e spettatrici dal diverso grado di familiarità con le rappresentazioni di danza; in base a questo criterio, immediatamente dopo la rappresentazione sono stati formati due gruppi, che hanno seguito una sessione laboratoriale di novanta minuti, ove i ricercatori hanno accompagnato i partecipanti in un percorso di raccolta e analisi dei dati della loro esperienza, secondo metodologie d'ispirazione fenomenologica già utilizzate in ricerche sul pubblico, per arrivare alla discussione collettiva degli elementi più rilevanti per l'ipotesi dello studio, segnatamente il rapporto tra movimento e suono.

In entrambi i gruppi è stato evidenziato che la presenza di un diverso sfondo sonoro influiva sulla percezione visiva dei movimenti, portando a dubitare che effettivamente si trattasse di una ripetizione identica degli stessi, per la percezione di una diversa enfasi in certi momenti, e – soprattutto – che la pièce eseguita solo con i suoni ambientali, in cui spiccava il respiro dei performer, stimolava una sensazione d'intensità maggiore, quasi frutto di un'esperienza più propriocettiva che visiva, tanto che si era manifestata una divisione degli spettatori, a prescindere dall'esperienza in materia di spettacoli, tra chi preferiva la versione più "viscerale" a quella più "aggraziata" con lo sfondo musicale bachiano.

La netta suddivisione del gruppo nel suo complesso tra queste due opzioni ha indotto a ricavare i dati di *neuroimaging* rispetto queste due versioni, escludendo quella con la musica elettronica, dato che non state riportate analoghe

discordanze; il metodo di analisi scelto per trattare i dati (ISC – *IntraSubjective Correlation*), infatti, è mirato a evidenziare statisticamente le correlazioni sincroniche di attività cerebrale comune a un gruppo: i dati soggettivi davano perciò l'indicazione di testare se le discrepanze riportate dai partecipanti alla prima fase potessero trovare corrispondenza in pattern di attivazione diversi.

L'acquisizione delle immagini cerebrali si è quindi svolta successivamente, con un gruppo di circa venti soggetti, nessuno dei quali aveva assistito alla pièce dal vivo, né aveva praticato o era stato spettatore di danza in misura rilevante; le registrazioni sono state proiettate, secondo le metodiche consuete, all'interno di uno scanner fMRI, senza che ai partecipanti fosse richiesto un task specifico da eseguire.

L'analisi conseguente ha rivelato, per entrambi le versioni proposte, in larga misura attivazioni sincronizzate consistenti con le possibili predizioni ricavate dai precedenti esperimenti, con ampie regioni di sovrapposizione per entrambe le versioni della coreografia (corteccie visiva e uditiva primarie e secondarie; aree parietali e premotorie connesse all'osservazione di azioni), evidenziando d'altra parte anche interessanti differenze: lo sfondo sonoro di Bach stimolava le aree uditive che sono preposte all'elaborazione di strutture sonore complesse, mentre il suono ambientale del respiro e dei passi attivava aree che fanno pensare a una risposta più "incarnata", come quelle multisensoriali della corteccia parietale e quelle sensibili alla postura e al movimento nella regione occipito-temporale.

Questo esperimento, che può essere considerato un primo passo nell'individuazione di procedure in grado di dar conto dell'esperienza estetica combinando indagine empirica e fenomenologica, non è certamente fonte di conclusioni definitive in proposito e introduce invece – come ammettono gli stessi ricercatori – nuove problematiche e suggerisce ulteriori direzioni di ricerca. In primo luogo, i risultati sembrano indicare che i pattern di attivazione, che indicano le peculiarità della risposta ai due diversi tipi di stimolo, prescindono dalla qualità dell'esperienza, nel senso che si presentano senza correlazioni definite con le espressioni di apprezzamento soggettivo.

La coreografia accompagnata dallo sfondo sonoro ambientale, che aveva diviso il gruppo utilizzato per l'indagine

fenomenologica tra chi l'aveva apprezzata e chi ne aveva sentito l'intensità come un fattore di disturbo, provoca delle risposte maggiormente correlate alla percezione del corpo, ma i dati raccolti non sono adeguati a tracciare una distinzione analoga tra i soggetti; d'altra parte, la sincronizzazione visivo-uditiva più evidente per la versione con lo sfondo sonoro bachiano, anch'essa comune al gruppo, può soltanto far ipotizzare che la valutazione soggettiva di "grazia" e "scorrevolezza" come qualità positive abbia una correlazione significativa con essa.

Sfortunatamente, le attuali limitazioni delle condizioni sperimentali rendono ancora impraticabili procedure capaci di ottenere dati fenomenologici ed empirici che possano interpretati in stretta correlazione, il che costringe a verificare le ipotesi tramite metodiche ancora da perfezionare, la cui complessità è spesso direttamente proporzionale alla quantità di obiezioni che certe operazioni possono sollevare.²⁷

Ciò che sembra comunque salire all'evidenza è che l'esperienza estetica è un fenomeno sottile ed elusivo per gli strumenti di *neuroimaging*, mentre l'analisi fenomenologica indica innanzitutto quanto soggettivo sia il fenomeno, che è di difficile generalizzazione quando si opera con gruppi dalla cui numerosità dipende molta dell'affidabilità dell'esperimento. A questo si può aggiungere che, quando si opera su stimoli della durata di minuti, sarebbe importante riuscire a stabilire quali sono i momenti in cui lo spettatore/osservatore percepisce come particolari dell'esperienza estetica o se, invece, si tratti di una condizione diffusa e dilatata per tutto il tempo dell'osservazione. Verificato questo, forse potrebbe aprirsi la prospettiva di indagini più mirate, benché allo scopo sia necessario ottenere dati dall'analisi in prima persona da incrociare e valutare, come suggeriscono anche Christensen e Jola,²⁸ alla luce delle metodiche che permettono di considerare le risposte del sistema nervoso

aA

27. Per esempio, in questo esperimento, la durata delle due versioni (*Bach e Bre-ath*) presentate durante lo scanning non avevano uguale lunghezza, nonostante tutte le precauzioni e la attenzioni utilizzate per rendere gli stimoli quanto più uniformi possibile, e la conseguente scelta di eliminare dall'analisi i 37 secondi eccedenti della versione più lunga. Cfr. *ivi*, p. 48.

28. Julia F. Christensen, Corinne Jola, "Moving towards Ecological Validity..." *cit.*, p. 247.

autonomo (attività elettrodermica, respiratoria e cardiaca) come segnali di reazioni emozionali.

Rappresentazione teatrale e “adesione” alla finzione

Se queste sono le più evidenti limitazioni degli studi neuroscientifici sull'esperienza estetica della danza, la questione che riguarda il teatro si presenta ancora più complicata nella misura in cui esso si caratterizza per le sue qualità specifiche di “imitazione” di situazioni reali. È per questo motivo, presumibilmente, che non sono stati condotti esperimenti con stimoli ricavati da rappresentazioni teatrali, per esempio brevi frammenti di azioni, giacché in condizioni di laboratorio non sarebbero dotati di alcuna connotazione in gradi di differenziarli da analoghi pattern di azioni eseguiti nella vita quotidiana.

Poiché operare in condizioni ecologiche è soggetto alle problematiche descritte per qualsiasi rappresentazione dal vivo, le possibilità attuali sono – se possibile – ancor più ristrette e al presente si ha notizia soltanto di un esperimento condotto, alcuni anni fa, presso il Laboratoire d'Imagerie et Neurosciences Cognitives del CNRS di Strasburgo, ove è stata ideata una procedura sperimentale che non era diretta a verificare tanto l'esperienza estetica, quanto l'“adesione” dello spettatore teatrale alla rappresentazione.²⁹

L'esperimento era frutto della collaborazione tra i ricercatori del laboratorio, guidati da Marie-Noëlle Metz-Lutz, e un regista, Yannick Bressan, mirata all'implementazione di un protocollo sperimentale sull'effetto dello spettacolo dal vivo, realizzato tramite volontari sottoposti a scanning fMRI e a elettrocardiogramma (ECG) durante la visione di una pièce “allestita” in parte all'interno del locale dello scanner; il voluminoso strumento diventava la piattaforma di metropolitana che costituisce l'ambientazione drammatica, con il rumore del magnete in funzione a fornire l'adeguato sfondo sonoro. La pièce scelta, *Onysos le furieux* di Laurent Gaudé (1997), era stata ridotta a monologo, che un attore interpretava in un primo momento all'interno della stan-

29. Marie-Noëlle Metz-Lutz, Yannick Bressan, Nathalie Heider, Hélène Otzenberger, *What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theater-watching?*, «Frontiers in Human Neuroscience», 4, 2010, pp. 1-10. Cfr. anche Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore...* cit., pp. 117-118.

za dello scanner, durante la preparazione dei partecipanti all'esperimento, mentre venivano applicati gli elettrodi per l'ECG e fatti indossare gli occhiali prismatici e le cuffie, che avrebbero permesso loro di vedere e ascoltare in diretta, durante l'acquisizione delle immagini cerebrali nel magnete, la seconda parte, continuata dall'attore in una stanza adiacente per motivi tecnici e di sicurezza.

Il design dell'esperimento prevedeva quindi che la performance (di durata variabile dagli 11 ai 14 minuti) fosse ripetuta per ogni partecipante, secondo le indicazioni fornite dal regista all'attore e allo staff tecnico (suono, luci), che prevedevano 24 momenti ("eventi teatrali") nel corso della rappresentazione, della durata da 1 a 4 secondi, in cui era più probabile si verificasse il fenomeno di "adesione" alla finzione drammatica. Ogni partecipante, poi, terminata la sessione allo scanner, assisteva alla registrazione video della performance di cui era stato spettatore "dal vivo", facendo il resoconto dei momenti in cui aveva provato la maggiore "adesione" e rispondendo inoltre a un questionario appositamente preparato, in cui si chiedeva di specificare anche quando si era manifestato il maggior coinvolgimento.³⁰ Dall'incrocio di resoconti e domande sono stati quindi definiti gli "eventi soggettivi", a loro volta confrontati con gli eventi predefiniti dal regista, che sono risultati coincidere nel 69% dei casi, anche se il numero di eventi segnalati dai partecipanti risultava inferiore. Le co-occorenze erano state quindi denominate "periodi attivi" ed analizzate in ciascun soggetto: lo scanning fMRI si è concentrato su alcune regioni di interesse trascurando le naturali attivazioni visive e uditive, trovando dati consistenti con la letteratura relativa alla teoria della mente, la cognizione sociale, l'elaborazione del linguaggio; nella discussione viene quindi rilevato che «adhesion to fiction depends both on verbal and social processing»³¹ e che «live theater tells a story but in the form of action».³²

aA

30. Tre delle dodici domande riguardavano direttamente l'"adesione", chiedendo di specificare con precisione quando il soggetto si era astratto dal contesto sperimentale, si era sentito come trasportato altrove e aveva pensato di aver davanti a sé il personaggio ma non l'attore. Cfr. *ivi*, p. 4.

31. *Ivi*, p. 7.

32. *Ivi*, p. 8.

A prescindere da queste considerazioni, in qualche modo attese, è più interessante ciò che è stato ricavato dalla corrispondenza tra periodi attivi e diminuzione della frequenza cardiaca: contrariamente a quanto era previsto, cioè che il coinvolgimento emozionale producesse – com'è la norma – un incremento dell'attività del sistema nervoso simpatico. La diminuzione della frequenza cardiaca è una nota caratteristica di certi stati di alterazione della coscienza – ipnosi, sonno, anestesia ecc. – dove gli studi di neuroimaging hanno evidenziato la disattivazione delle aree preposte all'auto-consapevolezza e all'esperienza cosciente, che è stata in parte registrata anche nel caso dei soggetti dell'esperimento, tanto che «it may be conjectured that the significant decrease in dynamic HRV associated with the absence of significant activation in the precuneus would substantiate the hypothesis of a change in the state of consciousness of live drama viewers enabling them to adhere to the fiction».³³

aA

L'ipotesi è senza dubbio affascinante, e sarebbero necessari ulteriori esperimenti per sostenerla con dati raccolti anche con differenti procedure; tuttavia, questa ricerca, al momento, è rimasta isolata e non avuto séguito; il suoi limiti sperimentali sono particolarmente evidenti nel fatto che gli stimoli utilizzati, essendo dal vivo, non erano uniformi (la performance variava in durata, come detto, dagli 11 ai 14 minuti, cioè di una percentuale significativa sul totale), nonostante tutte le precauzioni utilizzate per le necessarie correzioni.

119

Stati non-ordinari della coscienza

In ogni caso, l'esperimento di Metz-Lutz, Bressan e colleghi ha il merito di sollevare un problema che altri studi affini non hanno considerato, ovvero la possibilità che l'esperienza estetica si manifesti in uno stato della coscienza caratterizzato da un'alterazione rispetto alla norma dello stato di veglia; questa caratteristica porterebbe a mettere in relazione la condizione con l'esperienza rituale, alla quale a suo tempo sono stati dedicati gli studi antropologici e neurobiologici alla base dell'ultimo saggio di Victor Turner,

Corpo, cervello e cultura (1986), dove la prospettiva principalmente sociale della sua indagine pregressa veniva ripensata alla luce dell'ipotesi, tra le altre, che la conformazione delle stesse strutture cerebrali, nel corso dell'evoluzione, abbia espresso religioni e miti, e il rito come esperienza di una condizione in cui le contraddizioni percepite nell'interazione con l'ambiente sono temporaneamente risolte in uno stato di coscienza non ordinaria appositamente provocato.³⁴

La relazione però, se veramente esiste, si situa su una distanza che si potrebbe definire sia fisiologica che culturale, giacché la dimensione del rituale si presenta sulla base di procedure che presuppongono una partecipazione attiva all'azione insieme a una condivisione radicata di credenze e pratiche, aspetti che nell'esperienza estetica possono essere individuati solo molto parzialmente, e forse più in senso metaforico che oggettivo.

Nell'esperimento descritto, non si può fare a meno di notare che i riferimenti alla letteratura riportati in bibliografia non menzionano alcuno degli articoli che hanno affrontato problematiche neuroestetiche a partire dai meccanismi specchio e dalla "simulazione incarnata", dove – come si è visto – le attivazioni delle aree *mirror*, per quanto non possano ancora essere collegate con certezza all'esperienza estetica, sono comunque associate all'osservazione di opere d'arte visiva e performativa.

Poiché tali meccanismi sono strettamente legati alla cognizione sociale, nella misura in cui permettono all'individuo una comprensione immediata dei comportamenti altrui, è presumibile che la scelta di non considerare tali aree, preferendo concentrarsi su quelle note per forme di elaborazione cognitiva più grado più elevato, sia stata dovuta ad assunzioni di carattere teorico.

Tuttavia, in un'ottica evolucionistica, la presenza di meccanismi specchio può dare ragione anche del fatto che i processi di elaborazione cerebrale più elevate si siano sviluppati a partire da quei meccanismi, come è stato congetturato,³⁵

34. Cfr. Victor Turner, "Corpo, cervello e cultura", in *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 265-295; *The Spectrum of Ritual*, a cura di Eugene d'Aquili, Charles D. Laughlin Jr., John MacManus, Columbia University Press, New York 1979, in particolare i capitoli 4 e 5.

35. Cfr. <<https://www.edge.org/conversation/mirror-neurons-and-imitation->

sebbene ancora la ricerca non sia in grado di individuare i percorsi di integrazione tra le strutture deputate alla “simulazione incarnata” e quelle reputate coinvolte in processi cognitivi di ordine più elevato.³⁶

Sulla base di una simile prospettiva, non è azzardato supporre che, nel panorama generale dell'evoluzione umana, tutti i comportamenti che al presente definiamo “artistici”, a partire dalle pitture rupestri, abbiano in primo luogo svolto un ruolo importante per lo sviluppo delle facoltà cognitive e della coesione sociale, qualunque sia l'interpretazione che viene assegnata alla funzione delle singole manifestazioni: memorialistica, celebrativa, rituale, magica ecc.

Le arti performative, in questo contesto, possono presumibilmente rivendicare un diritto di primogenitura sulle arti visive, come la prima forma di “imitazione” in grado di mettere in comunicazione diretta gli appartenenti alla specie.

Sembra concordare con questa impostazione anche Vittorio Gallese, in un articolo espressamente dedicato alle possibilità di ricerche interdisciplinari che coinvolgano neuroscienze e studi teatrali:

Nella danza lo scopo dell'azione è l'azione, un'azione che già al puro livello motorio di descrizione è però carica di significati per chi la esegue e chi la osserva. Nella danza si aggiunge la dimensione sociale, che consiste nella programmatica interscambiabilità fra attore e fruitore, tra 'artista' e pubblico. È forse plausibile immaginare che la danza, o meglio, il 'rito' della danza, possa essersi sviluppato come primitivo meccanismo di costruzione di un'identità collettiva (gli altri si muovono allo stesso modo e allo stesso ritmo con cui mi muovo io, dunque sono simili a me), e insieme di un'identità individuale come membro di una società formata da altri individui simili ma diversi.

Dunque il teatro, se per teatro intendiamo l'espressione corporea asservita allo scopo di comunicare qualcosa ad altri, è verosimilmente vecchio quanto l'uomo. Interrogarsi

121

aA

learning-as-the-driving-force-behind-the-great-leap-forward-in-human-evolution> (accesso 05/10/17), dove Vilayanur S. Ramachandran suggerisce, in una conversazione ormai celebre sul sito di The Reality Club (www.edge.org), che l'evoluzione dei neuroni specchio sia stata alla base del “grande balzo in avanti” dell'umanità, permettendo la trasmissione e la diffusione delle conoscenze per imitazione ed emulazione.

36. Cfr. Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *The mirror mechanism...* cit., pp. 763-764.

sul teatro e sulla *performance* attoriale significa interrogarsi su noi stessi e sulla nostra natura di esseri eminentemente sociali.³⁷

Tuttavia, si deve anche osservare che le prime manifestazioni di danza e rappresentazione drammatica di cui siamo a conoscenza fondano la comunicazione intraspecifica non soltanto sulla ricognizione d'identità, ma anche sull'evocazione di un'alterità con la quale la comunità si confronta, e che generalmente riassume in sé le problematiche del rapporto tra specie e ambiente.

L'uso di maschere, materiali o sonore, che si manifesta nei rituali religiosi come nelle forme di rappresentazione che verranno poi a essere definite "artistiche",³⁸ è forse dettato dall'intento di rendere questa alterità esperibile ai sensi, mediante l'"imitazione" di quelli che si immaginavano essere le sue caratteristiche distintive in una forma comprensibile ai mezzi di cognizione umana e, naturalmente, dall'esigenza di stabilire un contatto che, qualunque fosse il suo sviluppo, si riteneva fosse in ultima analisi vantaggioso per la comunità.

Comportamento rituale e comportamento artistico

Nei suoi studi sul "comportamento artistico", Ellen Dissanayake ne ha evidenziato l'importanza in termini bioevolutivi e la connessione tra le arti e quello che ha definito con il termine «cerimonia»:

Although I have never seen it described this way, «ceremony» is, in fact, a one-word term for what is really a collection or assembly of elaborations (of words, voices, actions, movements, bodies, surroundings, and paraphernalia) – that is, of *arts* (chant or song, poetic language, ordered movement and gesture or dance, mime, and drama, along with considered and even spectacular visual displays). It is as if the people who create and engage these art-saturated ceremonies believe that in order their efforts to succeed,

37. Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, «Culture teatrali», 16, 2007, pp. 13-14.

38. Cfr., per esempio, Oskar Eberle, *Cenalaria: vita, religione, danza, teatro dei popoli primitivi*, Il Saggiatore, Milano 1966 [ed. orig.: *Cenalaria. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*, 1955].

nonhuman powers must be attracted and persuaded by displays of supreme beauty.³⁹

Sostenendo la tesi che queste complesse strutture rituali abbiano la loro origine in modelli «ritmico-modali» innati di mutualità, che vede sintetizzati nel rapporto tra madre e infante, l'antropologa ipotizza che la ragione del loro sviluppo in forme elaborate risieda, al di là del raggiungimento dell'obiettivo specifico dell'esecuzione, nella gratificazione sensoriale ed emozionale dei partecipanti e nel senso di unità di gruppo che ne deriva, assumendo una funzione adattativa:

Ethnographic studies of ritual and art sometimes seems to imply that meaning-bearing messages are simply handed down like objects inherited from one's forebears or like information transferred – downloaded – from one generation to the next. It is important not to lose sight of the fact that ceremonies work by *producing changes in and structuring feelings*. As Radcliffe-Brown remarked in his classic study of the Andaman Islanders, what ceremonies are intended to maintain and transmit from one generation to another are «the emotional dispositions on which a society depends for its existence».⁴⁰

aA

123

Che si condivida o meno la tesi espressa, l'argomentazione addotta per descrivere gli elementi coinvolti nel processo di elaborazione è consistente con la ricerca antropologica ed etnografica sulle popolazioni delle quali è stato possibile indagare il comportamento rituale; a ciò va aggiunto, che l'attrattiva e la persistenza del rituale in tali popolazioni si basa sull'esperienza collettiva di condizioni psicofisiologiche che rendono il rituale un'esperienza «speciale» (per usare ancora un termine della stessa antropologa).⁴¹ Victor Turner aveva utilizzato «communitas» per indicarne il senso di inclusione in una dimensione superindividuale, che costituisce la base dell'identificazione con la collettività e della percezione di appartenenza ad essa.⁴²

39. Ellen Dissanayake, *Art and Intimacy: How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle-London 2000, pp. 138-139.

40. Ivi, p. 140.

41. Ead., *What is Art for?*, University of Washington Press, Seattle-London 1988, cap. iv («*Making Special*»: *Toward a Behavior of Art*), pp. 74-106.

42. «*Communitas*» is a complex term. As Turner defined it, *communitas* comes

Questo senso di identità, tuttavia, proviene da un'esperienza che nega l'identità, almeno come essa è ordinariamente sperimentata:

Participation in ritual encourages alterations of consciousness from the rationality that presumably prevails during daily life and which presumably guides ordinary affairs, toward states which, to use Rudolph Otto's term, may be called «numinous». In such states discursive reason may not disappear entirely but metaphoric representation, primary process thought, and strong emotion become increasingly important as the domination of syntactic or syllogistic logic, or simple everyday rationality, recedes. It becomes normal for people to behave in ways that would in other context seem bizarre. Trance and less profound alterations of consciousness are frequent concomitants of ritual participation. *Communitas* is a state of mind as well as of society. The relationship between alteration of the social condition and alterations of consciousness is not a simple one, but it is safe to say that they augment and abet each other.

Whereas psychiatrists might view the numinous state

in several varieties, including the "normative" and the "spontaneous." Normative *communitas* is what happens during communion in an Episcopal or Roman Catholic service. The congregation is united "in Christ" by the Eucharist. However, not every congregant may feel "in Christ" at that moment. The *communitas* is "official," "ordained," "imposed."

Spontaneous *communitas* – Turner's favorite – is different, almost the opposite. Spontaneous *communitas* happens when a congregation or group catches fire in the Spirit. It can also be secular, as when a sports team is playing so well that each player feels inside the others' heads. Spontaneous *communitas* abolishes status. People encounter each other directly, "nakedly," in the face-to-face intimate encounter that Martin Buber called the dialogue of "I-you" (*ich-du*). Once, during a theatre workshop I was leading, we reached a state of high spontaneous *communitas*. A man looked deeply and at length at each of the ten or so of us standing in a circle. "There's a little bit of you in each of me," he said. I never knew whether he intended to say what he said or its opposite – but he truly expressed the feeling in the circle at that moment.

Spontaneous *communitas* rarely "just happens." It is generated by the ritual process. Across a ritual limen, inside of a "sacred space/time," spontaneous *communitas* is possible. Those in the ritual are all treated equally, reinforcing a sense of "we are all in this together." People wear the same or similar clothing; they set aside indicators of wealth, rank, or privilege. Formal titles are done away with; sometimes even first names are not used. Instead, people call each other "sister," "brother," "comrade," "you," or some other generic term. In workshops (liminoid experiences), I encourage people to give themselves new names. More than once, a new name sticks: a transformation takes place» (Richard Schechner, *Performance Studies: an Introduction*, Routledge, London-New York 2013³ (2003), pp. 70-71.

as *dissociated*, the experience is often reported to be what might better characterized as *reassociated*, for part of the psyche ordinarily out of touch with each other may be united, or better, in light of ritual's recurrent nature, *reunited*. Reunion, furthermore, may reach out from the reunited individual to embrace other members of the congregation, or even the cosmos as a whole. Indeed, the boundary between individuals and their surroundings, especially others participating in ritual with them, may seem to dissolve. [...] We will only note here that such a sense of union is encouraged by the coordination of utterance and movement demanded of congregations in many rituals. To sing with others, to move as they move in the performance of a ritual, is not merely to symbolize union. It is *in and of itself* to reunite in the reproduction of a larger order. Unison does not merely symbolize that order but *indicates* it and its acceptance. The participants do not simply *communicate* to each other *about* that order but *commune with* each other *within* it. In sum, the state of *communitas* experienced in ritual is at once social and experiential. Indeed, the distinction between the social and the experiential is surrendered, or even erased, in a general feeling of oneness with oneself, with the congregation, or with the cosmos.⁴³

aA

L'esperienza di *communitas* non può però, a rigor di termini, essere definita estetica, dal momento che si realizza in un contesto nel quale ogni partecipante è un soggetto attivo della performance rituale, alla quale contribuisce direttamente, ponendosi in un atteggiamento che non corrisponde alla ricezione "passiva" a cui generalmente ci si riferisce per l'esperienza dell'arte. Questa presunta passività, però, come si è visto, non è realmente tale, perché l'attività cerebrale che ne deriva indica l'esistenza di meccanismi neurali che simulano internamente ciò che è implicato dagli stimoli. Benché sia stato evidenziato che anche le opere d'arte visiva hanno questa proprietà, è in particolare l'arte performativa che ha mostrato come la mappatura cerebrale induca a un'esperienza "come se" delle azioni eseguite dai performer.

43. Roy A. Rappaport, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 219-220. Corsivi nell'originale.

“Come se”

D'altra parte, l'*as if body-loop*, così come lo ha teorizzato Antonio Damasio, è un meccanismo che si è evoluto a vantaggio dell'equilibrio omeostatico dell'organismo per far fronte alle relazioni con l'ambiente; l'esperienza “come se” si ripete quotidianamente in tutti gli individui dinanzi agli stimoli ambientali che ordinariamente i vari casi dell'esistenza propongono. Nel caso dell'esperienza estetica, gli stimoli stessi sono fittizi, sono stimoli “come se”, sebbene le reazioni del sistema nervoso siano perlopiù le medesime che si registrano per gli stimoli “reali”, senza differenze di rilievo, almeno stando a ciò che è stato registrato allo stato attuale degli esperimenti effettuati.

In effetti, gli stimoli sono reali, in quanto consistono in azioni (movimenti, gesti ecc.) che si possono differenziare dalla maggioranza di quelle esperite nella vita quotidiana per la loro intransitività, cioè, come per esempio nella danza, per il loro non essere dirette a un oggetto, quindi a un fine, specifico; se si obietta che il convenzionalismo è una caratteristica molto diffusa nell'arte performativa, tale da caricare di intenzionalità anche l'azione intransitiva, riferendola a uno scopo, un significato, uno stato emozionale predefiniti, bisogna tuttavia anche osservare che tale carattere non è generalizzabile e che, anzi, molte direzioni di ricerca artistica, sia nell'arte teatrale che in quella coreutica, hanno perseguito la linea della rinuncia a ogni aspetto di convenzione (il che non coincide con un'opzione per il realismo, inteso nell'accezione storico-artistica).

L'azione del performer è un'azione “come se”, a prescindere dalle scuole e dagli stili, se non altro perché non si configura come un'azione casuale, ma è il risultato di un esercizio prolungato che la rende l'unica opzione possibile nella circostanza in cui si svolge, determinata in ultima analisi da una costruzione alternativa della realtà, nella quale gli stimoli sono processati secondo dinamiche non “naturalistiche”, forse ancor più quando l'effetto sullo spettatore è quello della massima naturalezza.

Come abbiamo visto, queste modifiche nel comportamento hanno influenza sulla plasticità cerebrale, creando connessioni neurali che sono proprie dei performer e non rilevabili nei soggetti che non hanno seguito training spe-

cifici.⁴⁴ Eseguire ripetutamente determinate azioni predefinite porta, come a suo tempo avevano osservato sia Diderot che Goethe, il quale aveva addestrato in tal senso la sua compagnia a Weimar,⁴⁵ all'automatizzazione di programmi motori che, in sede di rappresentazione, possono essere controllati agevolmente e, se del caso, variati a seconda dell'opportunità e dell'occasione.

Il performer è chiamato a costruire una «seconda natura» con e nel proprio corpo-mente attraverso l'esercizio che – secondo Stanislavskij – è il processo che rende abituali i compiti da svolgere, permettendo la creatività proprio sulla base dell'automatismo:

L'attore, col tempo e con le continue ripetizioni di una medesima partitura, se ne appropria meccanicamente, fino a che compare in lui l'abitudine: l'interprete assuefatto a tutti i compiti, e di conseguenza alla loro logica consequenzialità, non può comportarsi in maniera differente. È proprio l'abitudine che fa sì che l'attore durante ogni replica o prova pervenga al personaggio in maniera esatta; essa gioca un ruolo importante nella creazione: ne fissa le conquiste creative. L'abitudine rende ciò che è difficile abituale, ciò che è abituale facile, ciò che è facile bello. Essa riesce a creare un'altra natura, una seconda realtà.⁴⁶

L'automatismo, come chiunque può sperimentare nella vita quotidiana, permette di gestire molte situazioni sottraendo al controllo cosciente moduli di azione che, altrimenti, dovrebbero essere accuratamente programmati affinché ottengano il risultato prefisso, come per esempio l'interazione con un oggetto; nella maggior parte dei casi, si tratta di azioni, come detto, transitive, dettate dall'intenzione di raggiungere un obiettivo concreto nella nostra relazione con l'ambiente circostante. Nel caso del performer, molto spesso – invece – si tratta di azioni intransitive, che tuttavia sono caricate di un'intenzione comunicativa: in parallelo all'ambiente scenico assume una dimensione fondamentale

44. Il riferimento è all'esperimento di Beatriz Calvo Merino e colleghi sopra citato (cfr. nota 17), come a quelli che sono seguiti.

45. Cfr. Joseph R. Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Associated University Press, London-Toronto 1985, capp. iv e v (pp. 116 segg.); Edoardo Giovanni Carlotti, *Teorie e visioni...* cit., pp. 142-151 e 183-184.

46. Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio* cit., p. 59.

anche l'ambiente dello spettatore, con cui è essenziale stabilire un'interrelazione.

Movimenti e gesti del performer hanno quindi il duplice obiettivo di permettere l'interazione con l'ambiente scenico e di essere percepiti dall'osservatore come significativi;⁴⁷ affinché lo attingano, la loro espressione avviene con modalità artificiali, secondo il detto diffuso che i vertici della naturalezza percepita si raggiungono soltanto affidandosi alla tecnica. A questo proposito, è forse opportuno puntualizzare che tecnica non equivale a convenzione, quantunque vi siano connessioni strette tra le due; entrambe hanno un evidente fondamento socio-culturale e, nelle diverse epoche e condizioni, l'acquisizione dell'una poteva anche corrispondere a padroneggiare un vocabolario di gesti e movimenti prefissato e condiviso, ma le considerazioni stilistiche sono questioni di secondo piano rispetto al processo necessario per garantire a una performance la qualità comunicativa o, secondo l'espressione sette-ottocentesca, la facoltà di commuovere lo spettatore.

In ogni caso, al performer è richiesto di pervenire a un livello di automatizzazione della propria azione che ne renda possibile la percezione di omogeneità rispetto al compito interpretativo (la "naturalezza" nelle condizioni date), in relazione delle preferenze estetiche vigenti in una determinata situazione storico-culturale, cui aggiungere il proprio intervento creativo o, in altre parole, il *quid* che rende "artistica" l'esecuzione, toccando le corde emozionali del pubblico.

La qualità di movimenti e gesti del performer, quindi, rispetto ad analoghi programmi motorii eseguiti "naturalmente", è presumibile sia condizionata dai parametri estetici cui è soggetta e da cui viene indirizzato sia il training fisico generale, sia quello relativo a una specifica rappresentazione: concentrare l'attenzione su quali siano le eventuali caratteristiche distintive di questa qualità – come già è stato

aA

47. Gabriele Sofia parla a questo proposito di «dilated intention» (cfr. "Achieved spontaneity and spectator's performative experience: the motor dimension of the actor-spectator relationship", in *Moving Imagination: Explorations of gesture and inner movement*, a cura di Helena De Preester, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 72-73; Id., *Le acrobazie dello spettatore...* cit., pp. 47-49).

proposto⁴⁸ – è una fase necessaria allo studio dell'esperienza estetica nelle arti performative.

Anche in questo caso, lo studio empirico ha necessità di essere integrato con un'indagine fenomenologica che superi le limitazioni del resoconto in prima persona, garantendo attraverso un training specifico una raccolta di dati affidabili, non influenzati da preconcetti e pregiudizi riferibili al percorso professionale del singolo performer. Un approccio neurofenomenologico, nella direzione indicata a suo tempo da Francisco Varela,⁴⁹ permetterebbe di affrontare molte delle questioni al momento non solo insolute, ma non ancora precisamente definite, relative all'esperienza performativa, suggerendo magari anche nuove prospettive per lo studio dell'esperienza spettatoriale, quantunque l'individuazione e la gestione nelle procedure sperimentali di un campione di riferimento adeguato siano, in questo caso, notevolmente più problematiche.

Arti performative e disagio psicofisiologico e sociale

L'indagine sull'esperienza del performer potrebbe consentire, in primo luogo, di formulare domande più accurate sulle peculiarità di un'attività che, con sempre maggiore diffusione, si sta estendendo, in misura agevolmente quantificabile, nell'ambito delle iniziative d'interesse sociale per far fronte a condizioni di disagio psicofisico, favorire le relazioni interpersonali o affiancare i percorsi educativi scolastici. L'efficacia dell'impiego delle arti performative in tal senso è, infatti, al momento, testimoniata dai risultati

48. Cfr. Daria Lippi, Corinne Jola, Victor Jacono, Gabriele Sofia, "Steps towards the art of placing science in the acting practice. a performance-neuroscience perspective", in *Aesthetics and Neuroscience: Scientific and Artistic perspectives*, a cura di Zoi Kapoula e Marine Vernet, Springer Switzerland, Cham 2016, pp. 141-163.

49. Cfr. Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, ed. riv., The MIT Press, Cambridge (Ma.)-London 2016 (1991); Aa. Vv., *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, a cura di Massimiliano Cappuccio, Bruno Mondadori, Milano 2006; all'interno di un discorso specificamente dedicato all'esperienza dello spettatore teatrale, cfr. Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore...* cit., pp. 34-42. Sulle impostazioni metodologiche di Varela (e del suo mentore, Humberto Maturana), nell'ambito di un'analisi critica dei rapporti tra scienza e arti performative, cfr. Antonio Autisani, "Aporie della transdisciplinarietà", in *Arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 193-227.

positivi ottenuti da gran parte degli interventi effettuati ma non validata scientificamente in relazione alle metodologie utilizzate.

In aggiunta, non risulta che – rispetto a queste metodologie – le azioni praticate nelle diverse situazioni si ispirino a modelli condivisi, ed è facile constatare che sovente il percorso intrapreso si incanala nella direzione della replica del procedimento che, in campo professionale, conduce alla realizzazione di uno spettacolo. Le esperienze novecentesche di intervento sul disagio psicologico e sociale, da Jacob Levy Moreno a Augusto Boal, sono in molti casi parte dell'orizzonte di riferimento, così come lo sono le pratiche elaborate all'epoca delle avanguardie degli anni Sessanta, adottate frequentemente come esercizi per favorire la consapevolezza del corpo e la socializzazione ma – come forse è conseguente – ogni équipe che si dedica al teatro sociale ed educativo, composta da individui che hanno alle spalle un percorso pluriennale nelle discipline performative (e anche talvolta in quelle psicologiche e pedagogiche), applicano nel loro lavoro metodologie elaborate secondo personali opzioni educative ed estetiche (anche quando si sostiene che l'aspetto artistico è una questione irrilevante).

(A questo proposito, è opportuno notare che il termine «estetico» o «artistico», quando è affiancato a «educativo» o «formativo», viene percepito spesso come ingombrante se non inappropriato, anche da coloro che praticano questi interventi – probabilmente una logica conseguenza per una cultura che, nella sua tradizione, ha associato a lungo all'arte la valenza di un'attività improduttiva, quando non addirittura nociva.)

L'interrogativo che sorge spontaneo, dinanzi alla diffusione e all'efficacia educativa delle arti performative nei contesti suddetti, concerne appunto il loro successo in condizioni che richiederebbero talvolta azioni terapeutiche e formative “tradizionali” e certificate da forme di controllo istituzionali e, in particolare, le ragioni per cui una pratica non professionale apporti benefici che non sembrano essere rivendicati dai professionisti.

Una prima indicazione per tentare di formulare un risposta può venire dalla centralità che il termine «comunità» assume in queste pratiche, in riferimento a un'esperienza che i partecipanti vivono come inedita per le proprie esi-

stenze; in diversa misura a seconda delle specifiche condizioni, il senso di appartenenza a un gruppo viene ad essere costruito al di là delle circostanze, più o meno casuali, che raccolgono i suoi componenti, lungo un percorso nel quale ogni azione diventa un costante rapporto di scambio e condivisione, che definisce e cementa l'unità del gruppo sviluppando al contempo la personalità dei singoli. Questo senso di appartenenza mediato dalla condivisione può esplicitarsi in una condizione di *communitas* nel senso turneriano, nella dimensione liminoide propria delle civiltà moderna e post-moderna.⁵⁰

L'esperienza di *communitas* è infatti propria di contesti rituali, dove è stata indagata da studi d'impostazione antropologica ed etnografica; nel passo di Roy Rappaport sopra riportato, si pone l'accento sulla contemporanea qualità "dissociativa" e "riassociativa" dell'esperienza, che l'antropologo vede connessa – come il rito, del resto – all'esecuzione di azioni congiunta a espressioni vocali (*utterances*), la cui funzione simbolica a livello sociale è indistinguibile dall'aspetto esperienziale. Questa posizione si inserisce in una visione complessiva del rito che, se da una parte recepisce la lezione di Turner, così come è accolta anche da Richard Schechner, affermandone la natura performativa, dall'altra se ne distacca, valutando che la finalità delle attività rituali è invariabilmente conservativa (in un senso esteso, che tocca anche la questione dell'ecologia) e non necessariamente trasformativa.⁵¹

Va segnalato che entrambi – Turner e Rappaport – valutano positivamente le ipotesi avanzate dagli esponenti dello strutturalismo biogenetico in *The Spectrum of Ritual*, ovvero la possibilità di un legame tra l'evoluzione culturale del rito e i suoi riscontri a livello neurofisiologico, convergendo

50. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Utet, Torino 2015, pp. 66-68. Una distinzione tra condizione teatrale e condizione rituale è comunque ben delineata alle pp. 20-24. Cfr. anche Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004, pp. 114-117.

51. «I consider the term "ritual" to be more fittingly applied to forms of religious behavior associated with social transitions, while the term "ceremony" has a closer bearing on religious behavior associated with social states, where politico-legal institutions also have greater importance. Ritual is transformative, ceremony confirmatory» (Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca-London 1967, p. 95).

sull'asserzione di una *necessità* dell'attività rituale inscritta nel patrimonio genetico umano.

Discutendo questa linea prevalente negli studi durante gli ultimi decenni del secolo scorso, più di recente Ronald Grimes ha posto l'accento sulla non verificabilità dei fatti su cui si basa e sullo scetticismo che solleva da parte degli «scientific and technocratic true believers» occidentali, ma soprattutto sulla necessità di esaminare ogni aspetto dell'attività rituale in cerca di possibili conferme della sua efficacia per il benessere dell'individuo e della società:

In my view, the convergence of ethnographically recovered indigenous views with ecological and neurobiological theory was one of the most promising of the last century, but it remains incomplete. There is need for synthesis, teasing out implications, critique, and the reformulation of basic definitions of ritual. For me, religious ritual is the predication of identities and differences (metaphors) so profoundly enacted that they suffuse bone and blood, thereby generating a cosmos, an oriented habitat. In such rites people enact a momentary cosmos of metaphor. Ritually, people do not dance merely to exercise limbs or to impress ticket buyers with their skills or even to illustrate sacredly held beliefs. Ritualists dance, rather, to discover ways of inhabiting a place. This is the noetic, or the divinatory, function of ritual; ritual helps people figure out, divine, even construct a cosmos. A cosmos is not merely an empty everywhere. It is an everywhere as perceived from somewhere, a universe as construed from a locale. A cosmos is a topocosm, a universe in this place, an oriented, "cosmosized" place, a this-place which is also an every-where.

Cosmologies are as important for what they tell ritualists *not* to perform as for what they tell them *to* perform. In the middle-of-the-road world many of us inhabit, we are not, in ritual circumstances, supposed to sweat, stay up all night, sleep in the sanctum, enter trance, or let wild sounds escape the throat. All rites, even the holiest of liturgies, express time-bound values and space-bound peculiarities. They are suffused by the same spiritual and intellectual pollution that we all breathe in order to stay alive. So neither ritual theories nor ritual systems are free of the obligation to serve the ground we walk on, the water we drink, the air we breathe. Like Rappaport, I am speaking about what rites *ought* or *might* do. We will not know what ecolog-

ically attuned rites *actually do* until we thoroughly embrace sustained ritual experiment and critique.⁵²

Come si nota, il fondatore del settore interdisciplinare dei *ritual studies* non mette in discussione le premesse, ma le conclusioni troppo anticipate circa l'efficacia del rito nella società contemporanea, ponendo l'attenzione sulle circostanze storiche e culturali in cui s'inscrive, per necessità, ogni sistema e pratica rituale, come ogni costruzione teorica che vi si riferisca. In altre parole, finché il quadro non si completa di tutti gli elementi che possono essere adeguati a fornirci un'idea di come il rituale influenzi l'individuo e la società nelle circostanze attuali della civiltà, ogni iniziativa che favorisca l'uso del rito potrebbe anche ottenere risultati che non corrispondono a quelli attesi.

Con tutte le debite differenziazioni, tenendo presente quali sono i punti di contatto tra rito e performance e quali le rispettive peculiarità, le osservazioni di Grimes potrebbero essere applicate alle iniziative d'intervento educativo e sociale che prevedono un impiego sostanziale delle arti performative, se non altro per incentivare negli operatori un atteggiamento consapevole della natura sperimentale dei loro processi e, di conseguenza, una propensione a registrare, analizzare e confrontare i dati che possono essere ricavati dalle loro attività, eventualmente sottoponendola a verifiche empiriche e fenomenologiche in collaborazione con esperti.

Un aspetto sicuramente importante da considerare, prescindendo da ogni investigazione sul carattere rituale che talvolta possono assumere determinati processi, è il carattere specifico dell'esperienza vissuta da chi viene guidato in un percorso di introduzione alle arti performative che si fonda sul training fisico per approdare, nella maggior parte dei casi, a un esito spettacolare, replicando le fasi caratteristiche di attività di tipo professionistico. La realizzazione di una rappresentazione comporta, infatti, l'adozione di precise scelte di tipo estetico cui improntare una parte importante del lavoro, mettendo chi partecipa nella condizione di appropriarsi degli automatismi adeguati a svolgere al meglio determinate azioni; automatismi, come sembra al

52. Ronald L. Grimes, *Rite out of Place: Ritual, Media, and the Arts*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006, p. 146.

momento accertato, che corrispondono a modificazioni nei circuiti neurali favorite dall'esercizio, su cui non abbiamo dati per stabilirne l'eventuale reversibilità nel tempo.

Queste azioni automatiche, che sono la struttura su cui s'innesta la creatività performativa, sono invariabilmente connesse all'espressione delle emozioni in un contesto di rappresentazione, cioè parte di un sistema nel quale gli elementi dell'ambiente culturale manifestano la loro influenza, poiché l'emozione deve essere commisurata agli standard del gusto estetico per essere convenientemente recepita dagli spettatori, anche quando l'intento è quello di forzare lo stile contro la tradizione o l'uso corrente.

L'aspetto estetico, in ogni caso, è centrale (non potrebbe non esserlo in tali circostanze) e, non diversamente da quello rituale affrontato da Grimes, deve fare i conti con i condizionamenti culturali, per cui in ogni fase del percorso, dall'accoglienza dei partecipanti alla rappresentazione, è possibile correre il rischio di incanalare le espressioni di creatività personale in schemi preesistenti. Poiché queste espressioni sono, al contempo, nel momento stesso in cui si manifestano, l'esplicitazione di una personalità che presenta problematiche nella gestione delle emozioni – il plesso da cui generalmente origina il disagio sociale – è essenziale individuare qual è la cornice di riferimento teorica (e spesso ideologica) di ogni specifico intervento.

Asserire che l'attività performativa costituisca di per sé un'alternativa a una condizione di disagio psicofisico e sociale, poiché si indirizza a sviluppare secondo canali "naturali" il rapporto dell'individuo con l'ambiente, significa trascurare che l'ambiente fittizio in cui tutto il percorso si sviluppa è comunque influenzato dalle pratiche esercitate, a loro volta intersecate all'elaborazione più o meno esplicita di modelli teorici, in costante relazione con il contesto socio-culturale di appartenenza.

Riuscire ad analizzare quale *Weltanschauung* sottende la pratica e su quali valori essa sia incardinata, è un compito tanto necessario quanto arduo, poiché richiede agli operatori di interrogarsi sui principii stessi delle metodologie applicate, che sono – per così dire – "incarnate" nella loro stessa dimensione personale. Ancora, un atteggiamento "sperimentale", diretto a una costante verifica non solo dei risultati, ma anche degli interventi nel dettaglio delle loro premesse e delle loro

articolazioni, sembra sostanziale per permettere un avanzamento di un settore in cui le arti performative gradualmente acquisiscono una funzione sempre più riconosciuta.

Arti performative e flow experience

Gli indirizzi di ricerca in questo senso, inoltre, non possono svilupparsi se non guardando alle indagini che, privilegiando generalmente una prospettiva fenomenologica (per comprensibili motivi di limitazioni strumentali), hanno raccolto da professionisti in campo artistico (perlopiù musica, danza e letteratura) testimonianze sull'esperienza di *flow*, "flusso", termine con cui lo psicologo Mihaly Csikszentmihalyi ha battezzato la particolare condizione in cui un'attività, commisurata a competenze e capacità di chi la svolge, viene eseguita in uno "stato di grazia" di totale concentrazione sul compito, ove azione e consapevolezza di essa sono percepite come indistinguibili, il feedback è immediato e certo, il senso del tempo si altera, la coscienza di se stessi viene meno, mentre tutto appare agevolmente controllato: il senso di gratificazione che ne emana non è riferito ad eventuali ricompense o apprezzamenti successivi, ma dall'esperienza stessa, definita «autotelica».⁵³

Gli studi di Csikszentmihalyi e di chi lo ha seguito si sono concentrati su diverse forme di attività, lo sport *in primis* (la "trance agonistica" cui spesso i commentatori fanno riferimento è una condizione di *flow*), senza trascurare l'arte, sia performativa che non (anche se raramente l'esperienza non è associata all'esecuzione di azioni); un articolo recente presenta questo quadro generale:

It is important to emphasise how artists look at their creative processes as being dependent on learning and development, on elements of flow experience and on enjoyment. The developmental, engagement-related and hedonic are strictly related in a self-reinforcing relationship, as the flow theory explains. Artists not only generically describe creative processes as flow, but specifically point to their favourite creative states as being flow-like. They describe and experience flow as basically sensory, bodily and dynamic. These experiences, in the arts, can become acts

53. Cfr. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: the Psychology of Optimal Experience*, Harper & Row, New York 1990.

of expression and are dependent on continuous learning and development.⁵⁴

Richard Schechner, con particolare riferimento alla performance, ne riassume le caratteristiche come segue:

The term he [Csikszentmihalyi] gave to what people felt when their consciousness of the outside world disappeared and they merged with what they were doing is “flow”. By now, “flow” has entered popular language: To “go with the flow” means not only to do what everyone else is doing, but to merge with whatever activity one is engaged in. Players in flow may be aware of their actions, but not of the awareness itself. What they feel is close to being in trance and the “oceanic” experience of rituals. Flow occurs when the player becomes one with the playing. “The dance danced me.” At the same time, flow can be an extreme self-awareness where the player has total control over the play act. These two aspects of flow, apparently contrasting, are essentially the same. In each case, the boundary between the interior psychological self and the performed activity dissolves.⁵⁵

Per quanto concerne i correlati neurali dell'esperienza di *flow*, la questione è attualmente oggetto di ricerca: c'è chi si concentra sulla possibilità di attivazione del sistema dopaminergico, e quindi dei circuiti connessi a piacere e ricompensa,⁵⁶ chi ipotizza un'alterazione dello stato della coscienza dovuta alla temporanea soppressione dell'attività della corteccia prefrontale, connessa a una riduzione delle capacità analitiche e autocritiche;⁵⁷ al momento, i dati non sono ancora sufficienti a indicare, nelle condizioni in cui può essere studiato il fenomeno, la prevalenza di certe configurazioni, mentre si diffonde l'opinione che vi sia un'alta

aA

54. Tatiana Chemi, “The experience of flow in artistic creation”, in *Flow Experience: Empirical Research and Applications*, a cura di László Harmat, Frans Ørsted Andersen, Fredrik Ullén, Jon Wright, Gaynor Sadlo, Springer Switzerland, s.l. 2016, p. 48.

55. Richard Schechner, *Performance studies* cit., p. 97.

56. Örjan de Manzano, Simon Cervenka, Aurelija Jucaite, Oscar Hellenäs, Lars Farde, Fredrik Ullén, *Individual differences in the proneness to have flow experiences are linked to dopamine D2-receptor availability in the dorsal striatum*, «NeuroImage», 67, 2013, pp. 1-6.

57. Cfr. Arne Dietrich, *Functional neuroanatomy of altered states of consciousness. The transient hypofrontality hypothesis*, «Consciousness and Cognition», 12, 2003, pp. 23-256; Id., *Neurocognitive mechanisms underlying the experience of flow*, «Consciousness and Cognition», 13, 2004, pp. 746-761.

probabilità che sia implicata un'interazione più complessa di diverse reti neurali.

Relativamente all'uso comune nel fare riferimento a questa esperienza, l'espressione "to get into the zone" (o "to go with the flow") utilizzata da attori e sportivi nei paesi di lingua anglosassone è corrente; le dinamiche della sua manifestazione hanno presumibilmente una relazione assai stretta con l'automatismo prodotto dall'esercizio ripetuto di specifici compiti motorii⁵⁸ durante le sessioni di training e, in quanto condizione favorevole a una performance ottimale, è oggetto di studi mirati a individuare le circostanze di una riproduzione volontaria o prestabilita, come un valore aggiunto nell'economia sportiva.

Il carattere individuale dell'esperienza aveva, a suo tempo, indotto Victor Turner a isolarlo come principale elemento di differenza, insieme alla soggezione a regole precise, con l'esperienza di *communitas*, pur nel contesto generale di sensibili affinità e di una finalità identica:

Vorrei poter dire semplicemente che ciò che io chiamo *communitas* possiede in parte le proprietà di un "flusso", ma essa se ne differenzia in quanto può sorgere, e spesso sorge effettivamente, in modo spontaneo e imprevisto: non ha bisogno di regole che la facciano scattare. Per dirla in termini teologici, essa è talvolta una questione di "grazia" più che di "legge". Inoltre l'esperienza del "flusso" è individuale, mentre la *communitas* ha evidentemente la sua origine nel rapporto fra due o più individui: è ciò che tutti noi crediamo di condividere con gli altri, e le sue potenzialità emergono dal dialogo, che instauriamo fra di noi servendoci sia delle parole che di mezzi di comunicazione non verbali come sorrisi di intesa, cenni del capo ecc. Secondo me il "flusso" rientra già nell'ambito di quella che ho definito la «struttura», mentre la *communitas* è sempre prestrutturale, anche se coloro che vi partecipano, come tutti gli esseri umani, sono stati rimpinzati di struttura fin da quando erano piccoli. Tuttavia il "flusso" mi appare come uno dei modi in cui la «struttura» può essere di nuovo trasformata o "liquefatta" (come il sangue del celebre martire) nella *communitas*. È una delle tecniche di cui la gente si serve nella sua ricerca del "regno" o "anti-regno" perduto della diretta e immediata comunione

58. Cfr. Patricia S. Churchland, *Touching a Nerve. The Self as Brain*, W. W. Norton & Co., New York-London 2013, pp. 205-206.

reciproca, anche se lo schema entro il quale tale comunione può essere suscitata (lo schema «mantrico», potremmo dire) è una severa sottomissione a delle regole.⁵⁹

Nel complesso del discorso turneriano, all'interno delle civiltà industriali e post-industriali la *flow experience* ha un carattere *liminoide*, presentandosi solo in specifici settori di attività (gioco, sport, arte ecc.), non *liminale* come nel rito delle società tradizionali, che è intimamente connesso alla condizione di *communitas*. È, per così dire, una trasformazione storico-culturale di uno stato esperienziale, indotta da una diversa impostazione della struttura socio-economica e ideologica che presiede all'esistenza collettiva e resasi necessaria come risposta a un'esigenza connaturata nell'essere umano.

Nella società contemporanea, l'esperienza di "flusso" risponde alle regole insite nella specifica attività che la sollecita, ma anche a quelle che ne legittimano la presenza all'interno del contesto sociale, degli elementi della «struttura», giacché in molti casi gli ambiti in cui si manifesta non sono isolati dal tessuto socio-economico, ma inseriti a buon diritto nei meccanismi della produzione. L'assenza di "serietà" di cui sono stati imputati in passato dall'etica protestante (e non solo) il gioco, lo spettacolo e ogni attività improduttiva, è stata compensata dalla loro trasformazione in branche dell'industria dell'intrattenimento.

Se le teorie che collegano *flow* e *communitas*, attività performative e rito hanno qualche fondamento – e gli indizi che abbiamo a disposizione sembrano puntare in tale direzione – è necessario, allora, che la ricerca possa spingersi oltre, con l'intento di evidenziare con maggiore nettezza le relazioni che intercorrono, in tali esperienze, tra la dimensione psicofisiologica e quella sociale, e quali fenomeni si manifestino al variare di condizioni specifiche; percorrendo questa strada, è probabile che le problematiche dell'argomento di partenza – l'esperienza estetica – si amplino fino all'inclusione di tipologie di comportamento che esorbitano dalla sfera artistica, ma nella quale forse bisogna ricercare, non tanto le risposte alle aporie dell'esistenza umana, quanto almeno le domande appropriate.

59. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 109-110 [ed. orig. *From Ritual to Theatre. The Humans Seriousness of Play*, PAJ, New York, 1982].

aA

Per la peculiarità della loro relazione con lo spettatore e della loro natura di espressione corporea, le arti performative tengono una posizione che non può non essere considerata centrale nell'indagine sull'esperienza estetica, come evidenziano le diverse concezioni elaborate in tempi e culture diverse di cui sono stati trattati alcuni esempi nelle pagine precedenti.

Allo stesso tempo, le condizioni stesse della loro fruizione le indicano come un momento fondamentale dell'esistenza collettiva, nel quale si esprime un senso di comunità che trova il suo simbolo centrale nelle evoluzioni di un corpo nel tempo e nello spazio.

Ciò è certamente vero per le culture dove le arti performative sono (erano?) parte dell'esistenza associata costituendone un momento significativo, con l'introduzione di una dimensione d'esperienza "come se" che sembra essere la risposta a un'esigenza connaturata dell'essere umano. Nelle culture in cui questa condizione non si estende alla società nel suo complesso, ma resta confinata in nicchie più o meno definibili secondo categorie relative a status socio-economico o educazione, può sorgere legittimamente il dubbio che il loro appello non sia poi così universale come

si ipotizza, cioè che non abbia delle origini naturali, ma sia invece il prodotto di specifiche circostanze nella vicenda delle civiltà.

Tuttavia, facendo riferimento all'etnologia o alla storia delle culture passate, è arduo riuscire a individuare una forma di civiltà che non abbia tra le sue pratiche una qualche manifestazione che, dal nostro punto di osservazione, possa essere assimilata a una pratica performativa, quantunque essa, a rigor di termini, possa essere classificata in altri ambiti, come quello religioso, militare, agricolo ecc.

Dal punto di vista della civiltà contemporanea, le arti performative sono invariabilmente sinonimo di spettacolo, cioè di un'attività che, per le modalità secondo le quali è organizzata, appartiene alla sfera del tempo libero, ha una ricaduta relativamente irrilevante sull'esistenza collettiva, almeno nell'immediato, ed è legata a scelte e preferenze individuali; è, secondo Victor Turner, un'attività liminoide, che non coinvolge una società nel suo complesso, ma solo alcuni settori marginali, tra di essi spesso molto differenziati.

Inoltre, è innegabile che il bacino dei potenziali fruitori dello spettacolo dal vivo, per le evidenti trasformazioni indotte dallo sviluppo tecnologico, ha subito un calo drastico durante tutto il secolo scorso, fino a ridursi a una percentuale limitata sul totale dell'offerta proposta dagli schermi non già cinematografici, ma televisivi, cui appartengono anche i monitor dei computer e le versioni smart dei telefoni portatili. Le possibilità di diffusione, ampiamente incrementate dalla mediazione attraverso la rete internet, hanno peraltro sottratto all'esperienza dello spettacolo la dimensione dell'evento, rendendolo accessibile in qualsiasi condizione.

La dimensione "rituale" dell'esperienza, suggerita da Richard Schechner sulla base dello schema separazione-liminalità-reintegrazione elaborato a suo tempo da van Gennep per i riti di passaggio, appartiene alla fruizione in un determinato luogo e tempo, e a ciò che viene definito performance in contrasto a ciò che è mediato tecnologicamente. Tuttavia, come ha evidenziato Philip Auslander, la categoria della *liveness* è un prodotto storico-culturale, poiché la mediazione tecnologica – presente in larga misura anche nello spettacolo dal vivo, secondo modalità più

aA

o meno evidenti – ha influenzato sensibilmente l'abitudine percettiva, al punto che lo spettatore teatrale medio, ad esempio, trova naturale che le voci degli attori gli giungano attraverso l'amplificazione microfonica.

All'altezza del secondo decennio del XXI secolo, è opportuno stabilire non tanto dove si situa la linea di discriminazione tra la *liveness* e la mediazione tecnologica di uno spettacolo, per lo scrupolo di stabilire categorie definite, quanto interrogarsi sulle reali differenze tra le due esperienze, a partire dai correlati neurali più elementari.

Ora, come si è visto, i dati che abbiamo a nostra disposizione in relazione all'esperienza estetica, nel caso delle arti performative sono stati ottenuti osservando le immagini delle attivazioni cerebrali suscitate da registrazioni video, per le ragioni che sono state indicate, mentre siamo quasi del tutto all'oscuro di ciò che accade nelle condizioni "naturali" di uno spettacolo dal vivo. Presumibilmente, ci sarà bisogno ancora di alcuni decenni prima di avere la possibilità di registrare dati empirici in tali condizioni, ma questo non impedisce al momento di raccoglierci secondo metodologie fenomenologiche, esaminandoli anche in rapporto alle caratteristiche formali dello specifico evento performativo su cui si realizza l'esperimento.

Se qualche indicazione operativa possono offrirci le riflessioni passate di cui si è trattato in questo saggio, da una parte esse provengono dall'impostazione, più fenomenologica che metafisica, del discorso di Abhinavagupta; dall'altra, dall'intento di Vygotskij di analizzare psicologicamente la singola opera d'arte come un complesso di stimoli accuratamente elaborato per suscitare una specifica reazione. In entrambi i casi, l'esperienza è descritta come inseparabile dal peculiare stato della coscienza che essa induce, dal quale è favorita la possibilità di trasformazione individuale, intesa come sviluppo delle capacità d'interazione con l'ambiente.

Se una ricerca in questo senso dovesse, in futuro, indicare che la sostituzione dello spettacolo dal vivo con lo spettacolo tecnologico non è altro che una modificazione degli strumenti con cui assolvere la medesima funzione, un aggiornamento dei mezzi per rispondere alla medesima esigenza, allora gli studiosi di arti performative dovranno iniziare seriamente a considerare l'incombente estinzione

della propria disciplina e adottare le necessarie contromisure...

D'altra parte, però, un altro fenomeno, anch'esso non irrilevante, sembra allontanare, se non fugare del tutto, questa prospettiva: la crescente diffusione delle arti performative come un'esperienza di pratica, non solo in funzione di interventi sociali mirati a specifiche condizioni di disagio sociale e psicologico, ma anche nella forma di laboratori, progetti e iniziative che attraggono una partecipazione sempre più vasta e non limitata a specifiche categorie.

Rispetto a questo contesto, approfondire gli aspetti psicofisiologici della pratica delle arti performative non costituisce tanto un tentativo di sottrarre una materia al suo settore d'appartenenza per trasferirne l'indagine altrove, secondo altri approcci e metodologie, quanto integrarne la conoscenza con elementi aggiuntivi, necessari a inserirla in quadro più ampio.

Lo studio della condizione creativa del performer, innanzitutto, alla luce delle condizioni storico-culturali delle sue trasformazioni nel tempo, può fornirci direzioni e linee di ricerca importanti per analizzarla, oltre che in termini sociali ed artistici, all'interno di una dimensione più estesa, nella quale tutti gli elementi ricavabili dall'indagine contribuiscano a gettare luce sulla sua eventuale funzione in senso biologico.

Individuare questi elementi non equivale necessariamente a eliminare la complessità che, comunque, si presenta in ogni fenomeno e ne è il carattere sostanziale: piuttosto permetterebbe di affrontarla con una consapevolezza incrementata, per determinare il valore reale dell'esperienza estetica nella vicenda della specie umana.

- aA 143
- Aa. Vv., *Brain and Art*, a cura di Idan Segev, Luis M. Martinez e Robert J. Zatorre, *Frontiers Research Topics*, s. l. 2014
- Aa. Vv., *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, a cura di Massimiliano Cappuccio, Bruno Mondadori, Milano 2006
- AA. Vv., *Perezhivanie, Emotions and Subjectivity. Advancing Vygotsky's Legacy*, a cura di Marilyn Freer, Fernando González Rey, Nikolai Veresov, Springer Nature, Singapore 2017
- Aa. Vv., *Revisionist Revolution in Vygotsky Studies*, a cura di Anton Yasnitsky e René van der Veer, Routledge, London-New York 2016
- Aa. Vv., *The Spectrum of Ritual*, a cura di Eugene d'Aquili, Charles D. Laughlin Jr., John MacManus, Columbia University Press, New York 1979
- Antonio Attisani, "Aporie della transdisciplinarietà", in *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 193-227
- William Archer, *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*, Longman's, Green & Co., London 1988
- Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York-London 2008² (1999)
- Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. Arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004

- Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien: Lectures du Nāṭyaśāstra*, École Française d'Extrême-Orient, Paris 1992
- Beatriz Calvo-Merino, Daniel E. Glaser, Julie Grèzes, Richard E. Passingham, Patrick Haggard, *Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers*, «Cerebral Cortex», 15, 2005, pp. 1243-1249
- , Julie Grèzes, Daniel E. Glaser, Richard E. Passingham, Patrick Haggard, *Seeing or doing? influence of visual and motor familiarity in action observation*, «Current Biology», 16, 2006, pp. 1905-1910
 - , Corinne Jola, Daniel E. Glaser, Patrick Haggard, *Toward a sensorimotor aesthetics of performing arts*, «Consciousness and Cognition», 17, 2008, pp. 911-922
- The Cambridge Companion to Vygotsky*, Cambridge University Press, Cambridge 2007
- Chiara Cappelletto, *Neuroestetica: l'arte del cervello*, Roma-Bari, Laterza 2009
- Edoardo Giovanni Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". Arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino 2014
- , *Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica: l'impostazione metodologica di L. S. Vygotskij*, «Mimesis Journal», 4, 1, 2015, pp. 79-92
- Tatiana Chemi, "The experience of flow in artistic creation", in *Flow Experience: Empirical Research and Applications*, a cura di László Harmat, Frans Ørsted Andersen, Fredrik Ullén, Jon Wright, Gaynor Sadlo, Springer Switzerland, s.l. 2016, pp. 37-50
- Julia F. Christensen, Beatriz Calvo Merino, *Dance as a subject for empirical aesthetics*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», 7(1), 2013, pp. 76-88
- Julia F. Christensen, Corinne Jola, "Moving towards ecological validity in the empiric aesthetics of dance", in *Art, Aesthetics, and the Brain*, a cura di Joseph P. Huston, Marcos Nadal, Francisco Mora, Luigi F. Agnati, and Camilo José Cela Conde, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 223-260
- Patricia S. Churchland, *Touching a Nerve. The Self as Brain*, W. W. Norton & Co., New York-London 2013
- Ananda K. Coomaraswamy, *La danza di Śiva*, trad. it. di Roberto Marano, Milano, Adelphi 2011
- Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: the Psychology of Optimal Experience*, Harper & Row, New York 1990
- Emily S. Cross, Louise Kirsch, Luca F. Ticini, Simone Schütz-Bosbach, *The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception*, «Frontiers in Human Neuroscience», 5, 2011, pp. 1-10

- Antonio R. Damasio, *L'errore di Cartesio: emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995 [*Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, 1994]
- , *Emozione e coscienza*, Milano, Adelphi 2000 [*The Feeling of What Happens: Body and Emotions in the Making of Consciousness*, 1999]
 - , *Il sé viene alla mente: la costruzione del cervello cosciente*, trad. it. di Isabella C. Blum, Adelphi, Milano 2012 [ed. orig. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, 2010]
- Danamjaya, *The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy*, a cura di George C. O. Haas, Columbia University Press, New York, 1912
- Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Newton Compton, Roma 2006 [trad. it. della seconda edizione del 1889]
- Örjan de Manzano, Simon Cervenka, Aurelija Jucaite, Oscar Hellenäs, Lars Farde, Fredrik Ullén, *Individual differences in the proneness to have flow experiences are linked to dopamine D2-receptor availability in the dorsal striatum*, «NeuroImage», 67, 2013, pp. 1-6
- G. Di Cesare, M. Marchi, A. Errante, F. Fasano and G. Rizzolatti, *Mirroring the Social Aspects of Speech and Actions: The Role of the Insula, «Cerebral Cortex»*, 107, 2017, pp. 1-10
- Cinzia Di Dio, Vittorio Gallese, *Neuroaesthetics: a review*, «Current Opinion in Neurobiology», 19, 2009, pp. 682-687
- Cinzia Di Dio, Nicola Canessa, Stefano F. Cappa, Giacomo Rizzolatti, *Specificity of esthetic experience for artworks: an fMRI study*, «Frontiers in Human Neuroscience», 5, 2011, pp. 1-14
- Arne Dietrich, *Functional neuroanatomy of altered states of consciousness. The transient hypofrontality hypothesis*, «Consciousness and Cognition», 12, 2003, pp. 231-256
- , *Neurocognitive mechanisms underlying the experience of flow*, «Consciousness and Cognition», 13, 2004, pp. 746-761
- Ellen Dissanayake, *What is Art for?*, University of Washington Press, Seattle-London 1988
- , *Art and Intimacy: How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle-London 2000
- The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, a cura di Daniel H.H. Ingalls, trad. ingl. di Daniel H.H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson, M.V. Patwardhan, Harvard University Press, Cambridge-London, 1990
- Oskar Eberle, *Cenalora: vita, religione, danza, teatro dei popoli primitivi*, Il Saggiatore, Milano 1966 [ed. orig.: *Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*, 1955]
- Paul Ekman, «Basic Emotions», in Aa. VV., *Handbook of Cognition and Emotion*, a cura di Tim Dalgleish e Mick J. Powers, John Wiley & Sons, Chichester 1999, pp. 45-60

- David Freedberg, Vittorio Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, «Trends in Cognitive Sciences», 11, 5, 2007, pp. 197-203
- João Pedro Fróis, "Lev Vygotsky's Theory of Aesthetic Experience", in Aa. Vv., *Essays in Aesthetic Education for the 21st Century*, a cura di T. Costantino e B. White, Sense, Rotterdam 2010, pp. 109-121
- , *Introductory Note to "Contemporary Psychology and Art: Toward a Debate" by Lev S. Vygotsky*, «Journal of Aesthetic Education», 45, 1, 2011, pp. 107-117
- Vittorio Gallese, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 4, 2005, pp. 23-48
- , *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, «Culture teatrali», 16, 2007, pp. 13-38
- Edwin Gerow, *Abhinavagupta's Aesthetics as a Speculative Paradigm*, «Journal of the American Oriental Society», 114, 2, 1994, pp. 186-208
- , *Rasa and Katharsis: A Comparative Study, Aided by Several Films*, «Journal of the American Oriental Society», 122, 2, 2002, pp. 264-277
- Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba, Varanasi 1968²
- , *Il commento di Abhinavagupta alla Parātrīṣhikā*, Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma 1985
- Sudha Gopalakrishnan, *Abhinavagupta's Interpretation of Bharata's Rasa-Sutra: A Translation*, «Evam: Forum on Indian Representations», 4, 1-2, 2006, pp. 130-143
- Ronald L. Grimes, *Rite out of Place: Ritual, Media, and the Arts*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006
- Hideaki Kawabata, Semir Zeki, *Neural Correlates of Beauty*, «J Neurophysiol», 91, 2004, pp. 1699-1705
- Alex Kozulin, *Vygotsky's Psychology. A Biography of Ideas*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.) 1999
- Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004
- Daria Lippi, Corinne Jola, Victor Jacono, Gabriele Sofia, "Steps towards the art of placing science in the acting practice. A performance-neuroscience perspective", in *Aesthetics and Neuroscience: Scientific and Artistic perspectives*, a cura di Zoï Kapoula e Marine Vernet, Springer Switzerland, Cham 2016, pp. 141-163
- Luciano, *La danza*, trad. it. di Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992
- Jeffrey L. Masson e M.V. Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona, 1969

- Marie-Noëlle Metz-Lutz, Yannick Bressan, Nathalie Heider, Hélène Otzenberger, *What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theater-watching?*, «Frontiers in Human Neuroscience», 4, 2010, pp. 1-10
- Fabio Mollica, *Di Stanislasovkij e del significato di pereživanie*, «Teatro e storia», VI, 2, 1991, pp. 249-251
- Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhārati* by Abhinavaguptācārya, a cura di M. Ramakrishna Kavi, 3 voll., Oriental Institute (GOS), Baroda 1956
- Nāṭyaśāstra (A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics)*, ascribed to Bharata-Muni, tr. ingl. di Manomohan Ghosh, Chowkhamba, Varanasi 1967 (rist. 2007)
- Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhārati* by Abhinava Guptācārya, a cura di Madhusūdana Śāstri, 3 voll., Banaras Hindu University, Varanasi 1971-1981
- Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentaries Abhinavabhārati* by Abhinavaguptācārya, a cura di Pārasanātha Didvedī, 4 voll., Sampurnanad Sanskrit University, Varanasi 1992
- Patañjali, *Yogasūtra*, a cura di Federico Squarcini, Einaudi, Torino 2015
- Alessandro Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet, Torino 2005
- V. Raghavan, *The Number of Rasas*, Adyar Libray and Research Center, Madras 1967
- Vilayanur S. Ramachandran, *Mirror neurons and imitation learning as the driving force behind the great leap forward in human evolution*, <<https://www.edge.org/conversation/mirror-neurons-and-imitation-learning-as-the-driving-force-behind-the-great-leap-forward-in-human-evolution>> (accesso 05/10/17)
- , *Cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano 2004 [*The Emerging Mind*, 2003]
 - , *Uomo che credeva di essere morto e altri casi clinici sul mistero della natura umana*, Mondadori, Milano 2012 [*The Tell-Tale Brain*, 2011]
 - , William Hirstein, *The science of art: a neurological theory of aesthetic experience*, «Journal of Consciousness Studies», 6, 6-7, 1999, pp. 15-51
- K. Ramakrishna Rao, Anand C. Paranjpe, *Psychology in the Indian Tradition*, New Delhi-Heidelberg-New York-Dordrecht-London, Springer 2016
- Adya Rangacharya, *The Nāṭyaśāstra*, Munshiram Manoharlal, New Delhi 1966
- Roy A. Rappaport, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999

- Matthew Reason, Corinne Jola, Rosi Kay, Dee Reynolds, Jukka-Pekka Kauppi, Marie-Helene Grosbras, Jussi Tohka, Frank E. Pollick, *Spectators' aesthetic experience of sound and movement in dance performance: a transdisciplinary investigation*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», 10, 1, 2016, pp. 42-55
- Sheldon Pollock, *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*, Columbia University Press, New York 2016
- Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965
- Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *So quel che fai: il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006
- , *The functional role of parieto-frontal mirror circuit: interpretations and misinterpretations*, «Nature Review Neuroscience», 11, 2010, pp. 264-274
 - , *The mirror mechanism: a basic principle of brain function*, «Nature Review Neuroscience», 17, 2016, pp. 757-765
- Joseph R. Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Associated University Press, London-Toronto 1985
- Olga Rubtsova, Harry Daniels, *The Concept of Drama in Vygotsky's Theory: Application in Research*, «Cultural-historical Psychology», 12, 3, 2016, pp. 189-197
- Richard Schechner, *Performance Studies: an Introduction*, Routledge, London-New York 2013³ (2003)
- Jadunath Sinha, *Indian Psychology: Perception*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1934
- Peter Smagorinsky, *Vygotsky's Stage Theory: the Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perezhivanie*, «Mind, Culture, Activity», 18, 4, 2011, pp. 319-341
- V.S. Sobkin, *L.S. Vygotsky and the Theater: Delineation of a Sociocultural Context*, «Journal of Russian & East European Psychology», 53, 3, 2016, pp. 1-92
- Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013
- , "Achieved spontaneity and spectator's performative experience: the motor dimension of the actor-spectator relationship", in *Moving Imagination: Explorations of gesture and inner movement*, a cura di Helena De Preester, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 69-86
- Constantin Stanislavski, *Creating a Role*, trad. ing. di Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge, New York-London 1961
- Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 1988
- Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work on a Role*, trad. ing. e cura di Jean Benedetti, Routledge, London-New York 2010

- Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca-London 1967
- , *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986, [ed. orig. *From Ritual to Theatre. The Humans Seriousness of Play*, PAJ, New York, 1982]
 - , *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993
- René van der Veer, *Vygotsky, the theater critic*, «History of the Human Sciences», 28, 2, 2015, pp. 103–110
- Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, ed. riv., The MIT Press, Cambridge (Ma.)-London 2016 (1991)
- Vasugupta, *Gli aforismi di Śiva con il commento di Kṣemarāja*, a cura di Raffaele Torella, Adelphi, Milano 2013
- Nikolai Veresov, *Zone of proximal development (ZPD): the hidden dimension?*, <<http://psyjournals.ru/en/articles/d20875.shtml>> (accesso 26/09/2017)
- Sunthar Visuvalingam, *Towards an Integral Appreciation of Abhinava's Aesthetics of Rasa*, «Evam: Forum on Indian Representations», 4, 1-2, 2006, pp. 7-55
- Lev S. Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, a cura di V. Vs. Ivanov, trad. it. di Agostino Villa, Editori Riuniti, Roma 1972
- , *La tragedia di Amleto*, a cura di V. Vs. Ivanov, Editori Riuniti, Roma 1973
 - , *Pensiero e linguaggio*, intr., trad. e comm. di Luciano Mecacci, Laterza, Roma-Bari 1992
 - , *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*, trad. it. di Massimo Lenzi, «Mimesis Journal», 4, 1, 2015
 - , (Vygotsky), *The Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. vi, Plenum, New York 1999
 - , (Vygotsky), «The Problem of the Environment», in *The Vygotsky Reader*, a cura di René van der Veer e Jaan Valsiner, Blackwell, Cambridge (Ma.) 1994, pp. 338-354
- David W. West, *Lev Vygotsky's Psychology of Art and Literature*, «Changing English», 6, 1, 199, pp. 47-55
- , *Psychologies of Art and Literature: a comparison of the work of I.A. Richards and L.S. Vygotsky*, «Changing English», 8, 1, 2001, pp. 17-27
- Bruno Wicker, Christian Keysers, Jane Plailly, Jean-Pierre Royet, Vittorio Gallese, Giacomo Rizzolatti, *Both of Us Disgusted in My Insula: The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust*, «Neuron», 40, 3, 2003, pp. 655-664
- Semir Zeki, *La visione dall'interno: arte e cervello*, Boringhieri, Torino 2003
- , *Splendori e miserie del cervello: l'amore, la creatività e la ricerca della felicità*, Codice, Torino 2010

aA

- Abhinavagupta, 12, 14-15, 27-28, 30,
32, 35-38, 41, 43-49, 53, 141
Amleto, 70-76
Archer, William, 81, 82 n
Aristotele, vii, viii
Attisani, Antonio, 129 n
Auslander, Philip, 140
Ānandavardhana, 42, 43 n, 48
- Bach, Johann Sebastian, 114, 115
Bansat-Boudon, Lyne, 13 n
Bechtere, Vladimir M., 57, 62
Belyj, Andrej, 80
Benedetti, Jean, 86, 93 n
Bernardi, Claudio, 131 n
Bharata (Bharatamuni), 3, 6, 8, 10,
13, 28, 30-31, 44, 54
Bhaṭṭa Nāyaka, 33, 35, 38, 41-42
Bhaṭṭa Lollaṭa, 27-28, 29 n, 33
Bhaṭṭa Tota (Tauta), 30, 38, 48
Boal, Augusto, 130
Brahmā, 3, 5, 6, 8, 11, 42, 45, 54
Bressan, Yannick, 117, 119
Buber, Martin, 124 n
Bunin, Ivan A., 69-70, 73
- Calvo-Merino, Beatriz, 107, 109 n,
110, 111 n, 127 n
- Canessa, Nicola, 104 n
Cappa, Stefano F., 104 n
Cappelletto, Chiara, 99 n
Cappuccio, Massimiliano, 129 n
Carlotti, E. G., 32 n, 82 n, 90 n, 127 n
Cervenka, Simon, 136 n
Chemi, Tatiana, 136 n
Christensen, Julia F., 110, 111 n,
112 n, 116
Christiansen, Broder, 75 n
Churchland, Patricia S., 137 n
Coomaraswamy, Ananda K., 106 n
Craig, Edward Gordon, 70
Croce, Benedetto, 65
Cross, Emily S., 109
Csikzentimihalyi, Mihaly, 135-136
Cuneo, Daniele, 13 n
Čeban, Aleksandr, 72 n
Čechov, Anton, 80
Čechov, Michail, 72 n
- Damasio, Antonio R., 94, 97, 98 n,
103, 126
Danamjaya, 43
Daniels, Harry, 91 n, 94 n
Daṇḍin, 27
d'Aquili, Eugene, 120 n
Darwin, Charles, 17, 78, 79 n

Dasgupta, Surendranath, 37 n
de Manzano, Örjan, 136 n
Di Cesare, G., 104 n
Diderot, Denis, 32, 78, 80, 127
Di Dio, Cinzia, 101, 104
Dietrich, Arne, 136 n
Dilthey, Wilhelm, 58, 86
Dissanayake, Ellen, 122, 123 n

Eberle, Oskar, 122 n
EmioGreco | PC, 114
Ekman, Paul, 17 n
Ejzenštejn, Sergej, 56
Errante, A., 104 n

Farde, Lars, 136 n
Fasano, F., 104 n
Fechner, Gustav Theodor, 65
Fraser, Jennifer, 56 n
Freedberg, David, 103 n
Freer Marilyn, 86 n
Freud, Sigmund, 57, 66-67, 80
Fróis, João Pedro, 56 n, 57 n

Gallese, Vittorio, 101, 102, 103 n,
104, 121, 122 n
Gaudé, Laurent, 117
Gautama, 50 n, 51 n
Gerow, Edwin, 4 n, 13 n, 44 n
Ghosh, Manomohan, 5 n, 6 n, 8, 17,
19 n, 21, 26, 44, 49
Glaser, Daniel E., 107 n, 109 n
Gnoli, Raniero, 13, 14 n, 28 n, 29 n,
32, 34 n, 36-37, 38 n, 39, 40 n,
42 n, 50 n, 51
Goethe, Johann Wolfgang, 127
González Rey, Fernando, 86 n
Gopalakrishnan, Sudha, 13 n
Gozzi, Carlo, 84
Grèzes, Julie, 107 n, 109 n
Grimes, Ronald L., 132-134
Grosbras, Marie-Helene, 113 n
Gurevič, Ljubov, 90 n

Haas, C. O., 43 n
Haggard, Patrick, 107 n, 109 n
Heider, Nathalie, 117 n
Hellenäs, Oscar, 136 n
Hirstein, William, 100 n
Humboldt, Wilhelm von, 59

Indra, 5, 6, 8
Ingalls, Daniel H.H., 48 n
Ivanov, Vjačeslav I., 71 n

Ivanov, Vjačeslav Vs., 56, 57 n, 70 n

Jacono, Victor, 129 n
Jakobson, P.M., 82
James, William, 81, 82 n
Jola, Corinne, 109 n, 110, 112 n, 113,
116, 129 n
Jucaite, Aurelija, 136 n

Kay, Rosie, 113 n, 114
Kauppi, Jukka-Pekka, 113 n
Kawabata, Hideaki, 101 n
Kornilov, Konstantin, 62
Keysers, Christian, 104 n
Kirsch, Louise, 109 n
Kozulin, Alex, 62 n
Köhler, Wolfgang, 64 n
Krylov, Ivan A., 68-69
Kşemarāja, 38 n

Lange, Carl, 81
La Fontaine, Jean de, 67
Laughlin, Charles D., 120 n
Le Bon, Gustave, 57
Lehmann, Alfred G. L., 61
Lenzi, Massimo, 72 n, 83 n, 84 n
Lessing, Gotthold Ephraim, 67-68
Lippi, Daria, 129 n
Lipps, Theodor, 65, 77
Luciano di Samosata, 106 n
Lurija, Aleksandr, 56

McDougall, William, 57
MacManus, John, 120 n
Maier, Heinrich, 61
Malcovati, Fausto, 93 n
Marchi, M., 104 n
Marano, Roberto, 106 n
Masson, Jeffrey L., 13 n, 44 n, 48 n
Maturana, Humberto, 129 n
Mecacci, Luciano, 88 n
Meinong, Alexius von, 61, 77
Merleau-Ponty, Maurice, 103
Metz-Lutz, Marie-Noëlle, 117, 119
Mok, Nelson, 86 n
Mollica, Fabio, 90 n
Moreno, Jacob L., 130

Nordera, Marina, 106 n

Otto, Rudolph, 124
Otzenberger, Hélène, 117 n

Paranjpe, Anand C., 17 n, 52 n

- Passingham, Richard E., 107 n, 109 n
 Patañjali, 42 n, 47 n
 Patwardhan, M.V., 13 n, 44 n, 48 n
 Paulhan, Frédéric, 91
 Pavlov, Ivan P., 62
 Plailly, Jane, 104 n
 Pollick, Frank E., 113 n
 Pollock, Sheldon, 12, 13 n, 14 n, 26,
 27 n, 28 n, 29 n, 32, 34 n, 36-37,
 40, 43 n, 51 n
 Pontremoli, Alessandro, 131 n
 Potebnja, Alexander A., 59-60, 62, 63,
 67-68
 Puškin, Aleksandr, 80

 Radcliffe-Brown, Alfred R., 123
 Raghavan, V., 44 n
 Ramachandran, Vilayanur J., 64 n,
 100, 121 n
 Ramakrishna Rao, K., 17 n, 52 n
 Rangacharya, Adya, 18 n
 Rank, Otto, 66
 Rappaport, Roy A., 125 n, 131, 132
 Reason, Matthew, 113 n
 Reynolds, Dee, 113 n
 Reynolds Hapgood, Elizabeth, 93 n
 Ribot, Théodule, 90 n
 Ripellino, Angelo Maria, 84 n
 Rizzolatti, Giacomo, 102 n, 104 n,
 121 n
 Roach, Joseph R., 127 n
 Rosch, Eleanor, 129 n
 Rosenkranz, Johann K. F., 80
 Royet, Jean-Pierre, 104 n
 Rubtsova, Olga, 91 n, 94 n
 Rāma, 31, 40, 41 n, 45
 Rāvaṇa, 45

 Śaṅkuka, 27, 28, 30
 Schechner, Richard, 5, 124 n, 131,
 136, 140
 Schütz-Bosbach, Simone, 109 n
 Shakespeare, William, 72, 75
 Sinha, Jadunath, 14 n, 50 n
 Sinigaglia, Corrado, 102 n, 121 n
 Smagorinsky, Peter, 86 n, 88, 89 n
 Smyšljaev, Valentin, 72 n
 Sobkin, V. S., 81 n

 Sofia, Gabriele, 109 n, 111 n, 117 n,
 128 n, 129 n
 Spinoza, Baruch, 94 n
 Squarcini, Federico, 42 n
 Stanislavskij, Konstantin S., 32, 70,
 82, 85-86, 89, 90 n, 93 n, 127
 Šklovskij, Viktor, 63, 69 n
 Šiva, 6, 106 n

 Tairov, Aleksandr J., 91 n
 Tatarinov, Vladimir, 72 n
 Thompson, Evan, 129 n
 Ticini, Luca F., 109 n
 Tohka, Jussi, 113 n
 Tolstoj, Lev N., 72, 80, 92
 Tomaševskij, Boris V., 69 n
 Torella, Raffaele, 38 n
 Trockij, Lev, 56 n
 Turner, Victor, 119, 120 n, 123, 124 n,
 131, 137, 138 n, 140
 Tynjanov, Jurij N., 80

 Udbhata, 28 n
 Ullén, Fredrik, 136 n

 Vachtangov, Evgenij B., 84
 Valsiner, Jaan, 88 n
 van der Veer, René, 55 n, 56 n, 62 n,
 81 n, 88 n
 van Genneep, Arnold, 140
 Varela, Francisco J., 129
 Vasugupta, 38 n
 Veresov, Nikolai, 86, 88 n, 94 n
 Villa, Agostino, 57 n
 Visavasulingam, Sunthar, 12
 Vischer, Robert, 65, 77, 103
 Viśvakarman, 8
 Volkelt, Johannes I., 64
 Vygotskij, Lev S., VIII, 55-95, 97, 141

 West, David W., 57 n
 Wicker, Bruno, 104 n
 Wilde, Oscar, 71 n
 Wundt, Wilhelm, 61, 65

 Yasnitsky, Anton, 55 n, 56 n

 Zavershneva, Ekaterina, 56 n
 Zeki, Semir, 99, 101

1. **Jerzy Grotowski. L'eredità vivente**
a cura di Antonio Attisani www.aAccademia.it/grotowski
2. **Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi**
di Antonio Attisani www.aAccademia.it/performance
3. **Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo**
di Antonio Pizzo www.aAccademia.it/neodrammatico
4. **Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)**
di Giuliana Altamura www.aAccademia.it/lugnepoe
5. **Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture**
di Edoardo Giovanni Carlotti www.aAccademia.it/carlotti
6. **Carmelo Bene fra teatro e spettacolo**
di Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrini www.aAccademia.it/vendittelli
7. **L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro**
di Marcella Scopelliti www.aAccademia.it/scopelliti
8. **Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985**
par François Kahn www.aAccademia.it/kahn
9. **La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948**
di Raffaele Esposito www.aAccademia.it/esposito
10. **La conférence des sept parfums**
di Pierre Guicheney www.aAccademia.it/guicheney
11. **Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative**
di Edoardo Giovanni Carlotti www.aAccademia.it/carlotti2
12. **Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dallo Stretto**
a cura di Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia www.aAccademia.it/assurdo
13. **La parata dei fantasmi. Proposte per una filosofia post-cinema**
di Alessandro Cappabianca www.aAccademia.it/cappabianca

aA

finito di stampare
da Digitalandcopy, Segrate (MI)
per i tipi di
Accademia University Press
in Torino
nel mese di maggio 2018

aAaAaAaAaAaAaA

€ 14,00



ISBN 978-88-99982-83-6



9 788899 982836